

Marco Villa

Poesia e ripetizione lessicale

D'Annunzio, Pascoli, primo Novecento

«Quaderni»

Edizioni ETS

19



«Quaderni» della Sezione di Italiano
dell'Università di Losanna

Comitato scientifico

Mario Barenghi, Università di Milano-Bicocca

Marco Santagata, Università di Pisa

Alfredo Stussi, Scuola Normale Superiore, Pisa

Marco Villa

Poesia e ripetizione lessicale

D'Annunzio, Pascoli, primo Novecento



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

Il volume è pubblicato grazie a un contributo di

Unil

UNIL | Université de Lausanne

Faculté des lettres

e del Fonds des publications della stessa Università

© Copyright 2020

EDIZIONI ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884675844-6

Sommario del volume

7	Introduzione
21	Capitolo I La ripetizione lessicale in D'Annunzio
107	Capitolo II La ripetizione lessicale in Pascoli
189	Capitolo III D'Annunzio e Pascoli
205	Capitolo IV La ripetizione lessicale nei poeti del primo Novecento
285	Bibliografia
299	Indice dei nomi
303	Indice generale del volume

Questo libro è una rielaborazione della mia tesi di dottorato, scritta tra Siena e Losanna dal 2015 al 2018. Un ringraziamento speciale va ai miei due *tutor*, Stefano Dal Bianco e Niccolò Scaffai, che hanno seguito il lavoro in tutte le sue fasi. Ringrazio anche gli amici e i colleghi che, in modo diretto o meno, mi hanno dato lungo questi anni un supporto fondamentale.

Introduzione

Tra la fine del diciannovesimo e l'inizio del ventesimo secolo la poesia italiana entra, anche linguisticamente, nella modernità. Questo assodato giudizio storico-critico ha prodotto una fioritura di studi che, esplorando le opere di grandi e minori, di massimi e all'occorrenza di minimi, hanno operato verso una definizione sempre più esaustiva e raffinata della lingua e dello stile della nostra poesia contemporanea, analizzandone prodromi e realizzazioni. L'idea di una ricerca sulla ripetizione di parole¹ nasce proprio su questa scia, con l'obiettivo, cioè, di contribuire alla migliore conoscenza di questo macro-oggetto illuminandone un aspetto finora considerato solo marginalmente.

Se infatti i riferimenti all'iterazione lessicale nella poesia tra i due secoli non mancano e anzi abbondano, a fare difetto sono la sistematicità e l'approfondimento dei rilievi. Nella maggior parte dei casi, la ripetizione di parole ottiene solo qualche accenno all'interno di un discorso critico focalizzato su altri livelli stilistici: può essere la suggestione di uno studioso parte in causa, ma l'impressione è che negli affondi sulla lingua poetica, quando si tratta di ricorsività², vengano privilegiati piani più profondi e in qualche modo subliminali, come il ritmo o la riduzione fonica o le isotopie semantiche, rispetto ai quali le ricorrenze lessicali sembrano per lo più avvertite come conseguenti manifestazioni di superficie, meritevoli al massimo di una segnalazione a corollario del fenomeno principale. Ciò avviene anche per la tendenza a considerare la ripetizione lessicale come un'elaborazione retorica a freddo, quasi troppo cosciente, da rubricare nella categoria dell'*ornatus* tradizionale. Ora, che questi fenomeni iterativi appartengano a un livello linguistico meno

1. Da intendersi sia come parole singole che come sintagmi o comunque segmenti di testo composti da più parole, fino a interi versi e a gruppi di versi. Si considereranno tanto le ripetizioni strutturate in figure retoriche, con adattamenti e specificazioni che verranno discussi nel corso della trattazione, quanto le ripetizioni libere.

2. Ed è appena il caso di ricordare l'attenzione privilegiata che la ricorsività ha ottenuto sulla spinta degli studi della linguistica strutturale, da Jakobson in avanti, in qualità di elemento caratterizzante del linguaggio poetico. Per una panoramica su questi studi nei decenni Sessanta e Settanta, cfr. Facchini Tosi 1983, pp. 11-22.

profondo rispetto agli altri tipi di ricorrenze citati è incontestabile; proprio la maggiore evidenza, tuttavia, consente di registrare su di essi in modo più immediato le deviazioni individuali rispetto alle stilizzazioni puramente “di grammatica” (cfr. più sotto), e di cercare in queste deviazioni una chiave d’accesso al mondo poetico, non solo linguistico, dell’autore. Sono convinto cioè che anche le ripetizioni lessicali offrano la possibilità di connettere il piccolo e particolare al grande e generale, le singole realizzazioni stilistiche a più ampi orizzonti di poetica.

Ciò è del resto confermato dagli studi che costituiscono le eccezioni al quadro presentato sopra, in particolare relativamente ad autori e opere dove la ripetizione è presente in modo perentorio e ineludibile. Tenendosi all’arco temporale che va dalla fine dell’Ottocento all’inizio del Novecento, Pascoli e Campana, il *Poema paradisiaco* di D’Annunzio e le prime raccolte di Palazzeschi, per fare gli esempi più clamorosi, hanno richiamato l’attenzione della critica sui loro sistemi iterativi talvolta ipertrofici, e in ogni caso indubbiamente caratterizzanti.³ Tuttavia, al di là dell’efficacia dei singoli contributi, resta forte l’esigenza di un’analisi che esaurisca per quanto possibile l’intera specificità stilistica di un autore nell’uso della ripetizione, mettendolo allo stesso tempo in comunicazione con quello di autori coevi o quasi. Da questo punto di vista, gli studi attuali raramente vanno oltre i sondaggi di superficie; in più rimangono tendenzialmente monadici. Il campo, insomma, pur tutt’altro che vergine, è ancora per larga parte insondato.

Il saggio *Anafore e ripetizioni lessicali nella poesia italiana fra le due guerre* (1998) di Stefano Dal Bianco rappresenta l’unica vera eccezione in questo panorama, e da lì proviene il doppio stimolo che ha suggerito i termini cronologici del mio lavoro. Quello di partenza coincide con la duplice esperienza di D’Annunzio e Pascoli, che Dal Bianco considera, in continuità con una posizione critica ormai unanime, come un «formidabile collettore per le indicazioni stilistiche della tradizione che li precede e al tempo stesso come trampolino per le esperienze a venire» (p. 208). La centralità dei due poeti è a maggior ragione ineludibile se lo sguardo dello studioso è puntato in avanti: questo lavoro vuole offrire innanzitutto una base per una migliore conoscenza della lingua poetica novecentesca, e il valore fondativo della *koinè* pascoliano-dannunziana⁴ ne fa l’obbligato punto di partenza. Anche per que-

3. Fuori dal *corpus* di questo lavoro, ma restando nella poesia moderna, si vedano per esempio – senza pretesa di completezza – Mengaldo 1996f su Sereni, La Penna 2001 su Rosselli, Mengaldo 2003a su Di Giacomo, Mongiat 2005 (in partic. pp. 251-58) e Magro 2011 su Penna, Pasquali 2007 su Betteloni, Bozzola 2007 e 2011 su Montale, Benzoni 2011 su Baldini.

4. A proposito di questo valore fondativo si veda Mengaldo 1996a: «Uno dei fatti che vanno considerati fondamentali per la genesi del linguaggio della lirica – e non solo della lirica – novecentesca» è «il costituirsi di una larga *koinè* pascoliano-dannunziana che diviene base istituzionale della lingua letteraria contemporanea e punto di partenza per gli arricchimenti e scarti successivi» (p. 56). Una prospettiva simile è anche nei saggi dannunziani e pascoliani di

sta ragione, D'Annunzio e Pascoli otterranno un'attenzione privilegiata. Sono convinto che proprio l'importanza della loro poesia in ottica comparativa richieda innanzitutto una conoscenza approfondita dei sistemi iterativi specifici; di conseguenza, i primi due capitoli saranno interamente dedicati alle rispettive esperienze, con un taglio sostanzialmente monografico. In seguito, le due direttrici di ricerca si incontreranno mediante una messa a confronto dei risultati ottenuti, con la quale verranno sintetizzate le varie modalità d'uso della ripetizione distinguendo gli stilemi tipicamente dannunziani o pascoliani dagli impieghi condivisi. Su questo quadro di riferimento si appoggerà, nell'ultimo capitolo, l'analisi più estensiva condotta su una serie di poeti della generazione seguente. Tale analisi coprirà raccolte pubblicate fino al 1915, facendo così da ponte tra la coppia D'Annunzio-Pascoli e i poeti «fra le due guerre» studiati nel saggio di Dal Bianco.

Scendendo nel dettaglio del *corpus*, ho scelto per D'Annunzio e Pascoli tre raccolte ciascuno: *Poema paradisiaco*, *Maia*, *Alcyone* per il primo e *Myricae*, *Canti di Castelvecchio*, *Primi poemetti* per il secondo. La selezione si è basata su esigenze diverse: affrontare i capolavori imprescindibili per valore intrinseco (*Myricae* e *Alcyone* su tutti) e influenza esercitata; includere esperienze stilisticamente eterogenee (p. es. la narratività dei *Poemetti* e di alcuni *Canti* rispetto al frammentismo lirico delle *Myricae*; discorso simile per la *Laus vitae* di *Maia* e per alcuni poemetti alcionii), magari considerando insieme la diacronia (e qui il riferimento va soprattutto allo stacco, cronologico e di poetica, che interviene tra il *Poema paradisiaco* e i due libri delle *Laudi*); tenere conto infine di opere dal forte peso ideologico nella produzione del singolo autore (emblematica in questo senso *Maia*).

Qualche precisazione ulteriore. La *Laus vitae* è in più luoghi permeata di quella magniloquenza che caratterizza il D'Annunzio “civile” e che, come si vedrà, deve molto della sua enfasi alle ripetizioni: includere il poema nella schedatura ha permesso di tralasciare – pur con qualche dispiacere dovuto alla curiosità – la poesia politica e marziale di *Elettra* o delle *Odi navali*.⁵ Restando a D'Annunzio, le *strofi lunghe* alcionie consentiranno di verificare se e come i fenomeni di ripetizione varino tra poesie in metrica chiusa e poesie in cui comincia ad agire il processo di liberazione. La scelta del *Poema paradisiaco*, infine, si impone sia per il suo carattere di *summa* dell'esperienza stilistica dannunziana prima dell'evoluzione superomistica che condurrà alle *Laudi* (cfr., tra i molti possibili, Testaferrata 1972 e Binni 1977), sia per l'impor-

Schiaffini (1969a e 1969b) e Anceschi (1983a e 1983b), ed è ormai generalmente accettata in tutti gli studi sulla lingua poetica del Novecento, a partire da quelli più attenti all'evoluzione del linguaggio della poesia italiana nel decisivo passaggio tra i due secoli (cfr. p. es. Beccaria 1971, o Girardi 2001).

5. I cui fenomeni iterativi enfatici sono sostanzialmente gli stessi di *Maia* e dei picchi patetici in *Alcyone*.

tanza che il libro ha avuto su non poca poesia primonovecentesca, a partire dai crepuscolari.⁶

Il caso di Pascoli richiede meno spiegazioni: le tre raccolte schedate si impongono anche nella loro consistenza diacronica come le più importanti e rappresentative, oltre che dotate ciascuna di una fisionomia stilistica specifica. In realtà valore estetico e specificità stilistica suggerirebbero, anche e forse soprattutto, di prendere in considerazione i *Poemi conviviali*; se come campione narrativo ho optato per i *Poemetti* è, da un lato, per via dell'azione non trascurabile che essi hanno esercitato sulla poesia del secolo XX, giù fino ai poeti di "Officina",⁷ dall'altro perché sulle ripetizioni dei *Conviviali* esiste già lo studio di Soldani 1993, rispetto al quale ho preferito evitare sovrapposizioni.⁸

Per quanto riguarda gli autori successivi, la scelta è caduta sui maggiori – per valore intrinseco o per importanza storica – tra i nati negli anni '80 dell'Ottocento ed esordienti nel primo quindicennio del secolo successivo: Corrado Govoni, Sergio Corazzini, Aldo Palazzeschi, Guido Gozzano, Marino Moretti, Umberto Saba, Clemente Rebora, Dino Campana e Camillo Sbarbaro.⁹ L'idea di non considerare minori e minimi non è scontata, se è vero che «per far storia della lingua, come qualsiasi altra storia, occorre occuparsi anche di quelli» (Girardi 2015a, p. 31). Tuttavia, se l'obiettivo dello studio, più

6. Sulle ripetizioni del *Poema paradisiaco* esistono già due saggi specificamente dedicati: Cavallini 2008 e Simeone 2008. Se col secondo si avrà modo di dialogare, il primo risulta invece quasi del tutto inservibile, essendo poco più di un elenco delle singole ripetizioni rinvenibili nella raccolta dannunziana.

7. Mi riferisco per esempio alla conclamata influenza dei *Poemetti* pascoliani, per suggestione metrica e non solo, sulle *Ceneri di Gramsci* di Pasolini. Ma va anche ricordato che proprio sui *Poemetti* Sanguineti imperniava il suo intervento pascoliano del 1962 (poi in Sanguineti 1970), peraltro in risposta al celebre *Pascoli* dello stesso Pasolini, con cui si era aperta nel 1955 l'esperienza di "Officina" (poi in Pasolini 1973a). Per una critica alla posizione di Sanguineti, sempre intorno ai *Poemetti*, cfr. Becherini 1994.

8. Il saggio indaga in realtà l'intero impianto stilistico dei *Poemi conviviali*, ma al sistema iterativo dell'opera è dedicata un'ampia e dettagliata descrizione. Naturalmente, nella mia indagine su Pascoli, ho tenuto conto dei risultati emersi dal lavoro di Soldani anche come riferimento comparativo.

9. L'elenco, chiaramente, potrebbe essere allungato. Più che per i futuristi Folgore, Soffici e Buzzi (questi ultimi comunque più anziani), mi è dispiaciuto escludere Onofri e soprattutto Valeri, del quale anche Dal Bianco 1998 ricordava «la grande varietà e quantità di ripetizioni lessicali» (p. 208, nota 2). È vero del resto che nel periodo considerato Valeri ha all'attivo un solo libro importante, *Umana* (pubblicato nel '16 ma contenente poesie scritte prima della guerra), il cui peso non è comunque paragonabile a quello degli esordi, più o meno coevi, di Rebora, Sbarbaro e Campana, per citare i tre poeti del *corpus* rappresentati da una sola raccolta. Un discorso a parte meritano i dialettali già attivi nel primo quindicennio del secolo, come Giotti e Marin, ma anche – della generazione precedente – Di Giacomo (il cui «gioco della ripetizione», peraltro, è stato dettagliatamente studiato da Mengaldo 2003a). Le ragioni di spazio e di (eventuale) comparabilità problematica tra i diversi sistemi linguistici valgono fino a un certo punto, e per questi poeti, come per Onofri e Valeri citati sopra, non posso che rimandare al futuro una trattazione esauriente.

che ricostruire una storia linguistica, è di comprendere strategie espressive finora poco indagate anche ai piani alti della nostra poesia, credo sia importante partire dai principali centri di elaborazione di tali strategie, e dai casi in cui esse hanno prodotto i risultati più rilevanti.

Quanto al dettaglio delle opere prese in esame, l'idea originaria era di scegliere, come principio generale, una raccolta per autore; si sono però imposte alcune eccezioni, diversamente motivate. Di Govoni e Palazzeschi, i due poeti probabilmente a più forte diacronia nel periodo considerato, si è preferita una schedatura trasversale, che ha riguardato, per il primo, le poesie antologizzate da Ravegnani da *Fuochi d'artificio*, *Gli aborti* e *Poesie elettriche* (così da considerare il periodo più propriamente crepuscolare ma anche, per le *Poesie elettriche*, i timidi accenni al peculiare futurismo govoniano¹⁰), mentre per il secondo quelle contenute nei quattro libri che vanno da *I cavalli bianchi* a *L'Incendiario* del 1910. Nel caso di Corazzini, invece, l'esigenza di studiare più raccolte è dovuta all'esiguità delle stesse: si sono perciò schedate le poesie dei volumi pubblicati in vita da *Lamaro calice* in poi, più le poesie *Il sentiero* e *La morte di Tantalò* (edite su rivista ma comprese già nel volume riccardiano delle *Liriche* curato dagli amici del poeta nel 1909; cfr. Jacomuzzi 1970, p. 24). *I colloqui* sono stati il libro di riferimento per Gozzano, ma con più di uno sguardo anche a *La via del rifugio*; stesso discorso per *Poesie scritte col lapis* e, a corollario, *Il giardino dei frutti* di Moretti (la seconda raccolta è del 1916, ma contiene testi scritti entro il 1914). Di Saba ho schedato tre sezioni del *Canzoniere* contenenti poesie scritte prima del 1915, ossia *Casa e campagna*, *Trieste e una donna* e *La serena disperazione*. Il principio della singola raccolta ha funzionato meglio, com'è ovvio, per Rebora, Sbarbaro e Campana, i cui *Frammenti lirici*, *Pianissimo* (naturalmente si è lavorato sulla versione del '14) e *Canti Orfici* sono il solo libro pubblicato entro il 1915. Degli *Orfici* non si sono considerate le prose, per evidenti problemi di comparabilità con gli altri testi del *corpus*;¹¹ la relativa scarsità dei testi in versi ha reso consigliabile integrare con altre poesie non incluse nella raccolta, in particolare quelle pubblicate da Bonifazi nell'edizione Garzanti. Per tutte le edizioni di riferimento, tanto dei poeti primonovecenteschi quanto di D'Annunzio e Pascoli, rimando alla Bibliografia generale.

Dal punto di vista metodologico, ho seguito per la schedatura due criteri fondamentali. Da un lato un criterio di tipo retorico, con il quale i fenomeni di ripetizione sono classificati in base alle categorie retoriche tradizionali – anafora, epifora, anadiplosi, ritornello, *gradatio*, ecc. – così come esse sono state tramandate fino a oggi (per i manuali di riferimento e per il quadro terminologico

10. A proposito delle *Poesie elettriche* come opera di passaggio nel percorso govoniano, si vedano p. es. Pietropaoli 2003a e Bozzola 2009.

11. Per la ripetizione lessicale nelle prose di Campana, comunque, cfr. soprattutto Audisio 1985 e Pinchera 1992.

cfr. più sotto). Dall'altro ho adottato un criterio di tipo funzionale, ordinando le ripetizioni secondo la funzione testuale che di volta in volta esse si trovano a svolgere. Se il primo criterio assicura indubbiamente una maggiore oggettività – per cui le incertezze sono dovute quasi esclusivamente a eventuali ambiguità terminologiche immanenti alla classificazione retorica –, d'altra parte il suo valore euristico appare debole, dal momento che raramente la presenza e magari anche l'abbondanza di una figura retorica specifica risulta in sé pertinente. Più interessante è stato allora verificare come un determinato modulo iterativo si comporti nella singola realizzazione concreta, quali effetti espressivi produca, quale ruolo giochi nell'economia testuale e come un tale ruolo venga svolto: sono state queste le direttrici dell'analisi una volta completata la schedatura. Va comunque precisato che i due criteri enunciati, qui distinti per ragioni espositive, presentano ampi spazi di sovrapposizione, e nella stessa schedatura non di rado sono stati impiegati simultaneamente.

Da quanto detto risulterà chiaro che questo studio vuole tenersi lontano dal semplice regesto di fenomeni linguistici o retorici. Non interessa tanto offrire una rassegna delle figure iterative nella poesia – poniamo – di D'Annunzio, quanto piuttosto cercare di coglierne i meccanismi di impiego soggiacenti. Per questo motivo il criterio funzionale non solo è intervenuto nella schedatura, ma determinerà anche la struttura dell'esposizione vera e propria: ciascun capitolo sarà organizzato in paragrafi corrispondenti a uno specifico ambito funzionale che si è riconosciuto comune a un fascio di fenomeni di ripetizione. Si tratta di un primo gesto di sintesi interpretativa del quale l'analisi non può fare a meno, se non vuole accontentarsi di redigere elenchi magari completi e accurati sul piano linguistico ma stilisticamente inerti. Successivamente, nelle conclusioni di ogni capitolo, i risultati ottenuti verranno discussi alla luce di questioni più generali relative alla poetica dell'autore (o degli autori nel caso del capitolo primonovecentesco).

Tanto per la terminologia quanto per la tipologia funzionale mi sono appoggiato ai manuali di retorica più accreditati, come gli *Elementi di retorica* di Lausberg e il *Manuale di retorica* di Mortara Garavelli. Ho anche tenuto conto dello studio di Frédéric, *La répétition*, interamente dedicato alle figure iterative. D'altra parte, il riferimento a queste sistemazioni non può che essere di massima, viste le incertezze e le mancate coincidenze terminologiche che si riscontrano tra l'una e l'altra – e che si moltiplicano allargando lo sguardo a ulteriori studi – anche relativamente a figure fondamentali, come l'anafora. Alcune ripartizioni retoriche, inoltre, risultano poco pertinenti dal punto di vista stilistico: per fare un solo esempio, Lausberg (1969, pp. 133-34) distingue tre tipi di *geminatio* a seconda che questa cada all'inizio, all'interno o all'inizio dell'insieme sintattico o metrico; nell'analisi che si tenta qui una tale distinzione sarà rilevante solo nei casi in cui la specializzazione posizionale acquisti una funzione espressiva marcata (p. es. calcando sull'*amplificatio*

con le ripetizioni a inizio sequenza), mentre sul piano tassonomico si userà il termine *geminatio* per indicare le tre realizzazioni indistintamente. Vista la situazione, sarà utile specificare in breve che cosa si intenderà, in questo studio, per ciascuna delle categorie iterative più importanti:

– l'*epanalessi* (o *geminatio*) è la ripetizione di una parola o sintagma a immediato contatto (il tipo della figura è /xx/; cfr. «Il carro è dilungato *lento lento*» Pascoli, *Il cane*). Il contatto può venire allentato dall'interposizione di minimo materiale linguistico («Ma *aspettami*, Anna, *aspettami*» D'Annunzio, *Nuovo messaggio*);

– l'*anafora* è la ripetizione di una o più parole all'inizio di un segmento metrico e/o sintattico¹² (/x .../x ...). Si distinguono quindi le anafore pure, collocate in apertura di verso e di un segmento sintattico preceduto da una pausa («*Per quale* amante? | *Per quale* dominio? | *Per quale* morte?» D'Annunzio, *Laus vitae* III), le anafore solo sintattiche, collocate in apertura di segmento sintattico ma all'interno del verso almeno in una delle due occorrenze («*fosse* un consolatore, egli cui niuno | consolò! *fosse*, il derelitto, un forte!» Pascoli, *Tra San Mauro e Savignano*), e le anafore solo metriche, collocate a inizio verso ma non precedute da pausa sintattica almeno in una delle due occorrenze («o cerulo o verdastro | *come il flutto*, gagliardo | *come il flutto* decumano» D'Annunzio, *L'ippocampo*);¹³

– l'*epifora* è la ripetizione di una o più parole alla fine di un segmento metrico e/o sintattico (/ ...x/ ...x/). Vale anche qui la tripartizione tra epifore pure («Ma perché quest'immagine *t'assale*, | Anima? Che tristezza oggi

12. Intendo con *segmento metrico e sintattico* ciò che in Mortara Garavelli (2015, p. 188) è chiamato *segmento testuale*, vale a dire «una successione ordinata e coerente di parole, delimitata sintatticamente o metricamente: sintatticamente come periodo, come frase semplice o complessa, come parte di frase [...]; metricamente come strofa, raggruppamento di versi, verso, membro di quest'ultimo, cioè *colons*».

13. Chiamo “pura” l'anafora che Dal Bianco (1998, p. 209) definisce “combinata”, intendendo con questo termine la compresenza della qualificazione metrica e di quella sintattica. A suggerire la variazione sta la frequenza con cui, soprattutto nella poesia di D'Annunzio, ricorrono fenomeni di ripresa con combinazione di due o più parole o sintagmi diversi. Ho preferito quindi evitare possibili confusioni terminologiche tra l'anafora in senso stretto e le tecniche iterative combinatorie. Un'ulteriore precisazione: perché un'anafora sia considerata pura non è necessario che la parola ripetuta a inizio verso costituisca l'attacco di un periodo o di una frase: anche unità sintattiche minori saranno sufficienti a far classificare la ripetizione come anafora pura e non come anafora solo metrica. Con ciò non si vogliono negare le sfumature intermedie. Un'anafora come questa, dal *Poema paradisiaco*: «Guardan l'ultima volta fiammeggiare | divinamente ai monti e a le pianure, | *muti*, le sacre al vento aquilonare | capellature: || *muti*: e un divino amor l'Anima pensa» (*Le foreste*), che verrà trattata come pura, produce effetti assai diversi da quelli, poniamo, della quadruplicata occorrenza di «Voglio» che apre ciascuno dei quattro periodi-strofa del sonetto, anch'esso paradisiaco, *Sopra un «Erotik»*. E tuttavia ritengo che, nell'esigenza di astrazione che questo lavoro impone, l'intervento o meno di un *enjambement* resti l'elemento maggiormente discriminante: perciò l'anafora dalle *Foreste* è tipologicamente più vicina a quella di *Sopra un «Erotik»* che a questa – sempre paradisiaca – da *In votis*: «Voi, sere | *lente* ove preghiare | *lente* vanno sole», anafora solo metrica a tutti gli effetti.

t'assale?» D'Annunzio, *L'incurabile*), epifore solo sintattiche («Si fece buio, e la lucerna, piena | d'olio, *brillò*; più vivo il focolare | *brillò*; si cosse e si mangiò la cena» Pascoli, *La veglia*) ed epifore solo metriche («*Vedemmo* | Ippia e Gorgia, *vedemmo* | Demòstene Isòcrate Lisia» D'Annunzio, *Laus vitae* VI). Le epifore in punta di verso, specie se ravvicinate, possono essere interpretate come rime identiche. Il confine tra le due categorie non è netto e di solito dipende da ragioni contestuali: se per esempio una corrispondenza epiforica rientra in uno schema rimico strutturante allora sarà naturale considerarla come vera e propria rima identica (come accade nella *Passeggiata* del *Poema paradisiaco*, dove l'ultimo verso di ciascuna strofa è legato da una rima identica al primo della strofa successiva);

– la *simploche* (o *complexio*) è la combinazione di un'anafora e di un'epifora (/x ... y/x ... y; cfr. «*Quivi* masticherò la foglia amara | del mio lauro, seduto su quell'arca. || *Quivi* disfoglierò la rosa vana | dell'amor mio, seduto su quell'arca» D'Annunzio, *L'arca romana*);

– l'*anadiplosi* (o *reduplicatio*) è la ripetizione, all'inizio di un segmento metrico e/o sintattico, di una o più parole che si trovano alla fine del segmento precedente (... x/x ...). L'anadiplosi può disporsi su due versi consecutivi («tiranno fuori una boccata *d'erba*; | *d'erba* lupina co' suoi fiori rossi» Pascoli, *Il ciocco*) o su due strofe consecutive, come nelle *coblas capfinidas* provenzali («il Carro è fermo e spia l'ombra che *sale*. || *Sale* con l'ombra il suon d'una cascata» Pascoli, *Il santuario*); ma può anche cadere all'interno del verso, a cavallo di una pausa sintattica («Scendea l'azzurro col silenzio e il gelo | notturno, *senza fine*; *senza fine* | gli astri sgorgavan» D'Annunzio, *L'estate dei morti*).¹⁴ Due anadiplosi consecutive danno luogo a una *gradatio* (... x/x ... y/y ...; cfr. «un arco che ama il suo *dardo*, | un *dardo* che brama il suo segno, | un segno che è sempre lontano» D'Annunzio, *Laus vitae* XVII);

– la *ripetizione appositiva* o *apposizionale*, spesso variante di un'epanalessi o di un'anadiplosi, consiste nello sviluppo della parola o sintagma ripetuti mediante una frase relativa o un'appendice attributiva o preposizionale («s'alzò *da un olmo* solo in una piana, | *da un olmo* nero che da sé stornella» Pascoli, *Vespro*);

14. Talvolta è difficile distinguere un'anadiplosi da un'epanalessi, soprattutto quando le due occorrenze di quest'ultima sono separate dall'a capo. Ripetizioni come questa: «se non quella *che andrà* | *che andrà* lungi per sempre» (D'Annunzio, *Il novilunio*) possono cadere all'interno dell'uno come dell'altro dominio, e la scelta, oltre che sui criteri di distinzione proposti da Mortara Garavelli (2015, p. 194), si baserà su ragioni contestuali, decidendo caso per caso. Questa ripetizione pascoliana, per esempio, «scopre nel vano focolare il *fioco* | *fioco* riverberio d'una favilla» (*Il focolare*), sarà considerata in prima battuta come *geminatio* intersversale, in quanto, oltre al fatto che la pausa metrica non individua due gruppi sintattici e intonativi distinti, la figura corrisponde in tutto e per tutto alle tipiche epanalessi pascoliane costruite sul raddoppiamento dell'attributo. In ogni caso, il rischio di arbitrio interpretativo è reso minimo dalla scarsità di simili configurazioni.

– l'*epanadiplosi* (o *inclusio*) è la ripetizione, alla fine di un segmento metrico e/o sintattico, di una o più parole che si trovano all'inizio dello stesso segmento (/x ... x/). La ripresa può inquadrare un verso («*Bello*, sì, ma il suo nido era più *bello*» Pascoli, *La armi*) o un'intera strofa e al limite un'intera poesia; anche l'*epanadiplosi* può essere solo sintattica, travalicando i segmenti metrici («*uomo* non più, non anco dio, ma immemore | della terra e degli *uomini*.» D'Annunzio, *Ditirambo II*) e solo metrica («è perduta nel polipaio | *immenso*, nell'*immenso* | tedio dell'Oceano ardente» D'Annunzio, *Laus vitae XVI*);

– il *chiasmo* iterativo è la ripetizione incrociata di due parole o sintagmi. Può derivare dalla combinazione di un'anadiplosi e di un'*epanadiplosi* (/x ... y/y ... x/), come nella dannunziana *Intra du' Arni*, strutturata sulla ripresa chiasmatica di due versi («*Ecco l'isola di Progne* # *Ecco l'isola molle*. | *Ecco l'isola molle* # *Ecco l'isola di Progne*.»),¹⁵ ma può darsi anche liberamente («Quando il *già fatto* a noi pareva pur *bello*, | sotto la gomma il *bello* era *già sfatto*» Pascoli, *Il ritratto*);

– per *ritornello* si intende la ripresa di un segmento testuale, di lunghezza variabile, che si ripresenta con tendenziale regolarità e identità alla fine¹⁶ di un'unità metrica, per lo più coincidente con una strofa (o un gruppo di strofe). È un ritornello, per esempio, il verso «per sempre» che chiude tutte e quattro le strofe del canto pascoliano eponimo, ma anche il singolo lessema «*Zvani*» che ricorre ogni tre strofe in posizione epiforica in un altro canto, *La voce*. La nozione di ritornello in uso qui differisce da quella del ritornello della ballata tradizionale,¹⁷ a meno che la riproposizione finale della ripresa non si limiti alla sola rima ma coinvolga anche importanti ritorni lessicali (così per esempio i quattro versi recuperati nel finale della *Tenzone* alcionia saranno considerati ritornello, mentre la ripresa del singolo lessema «*Pace*» tra primo e penultimo verso della myricea *Notte di neve* rappresenta un caso al limite). I semplici ritorni circolari, al di là di casi particolari come quelli ballatistici appena citati, verranno considerati separatamente dai ritornelli, e lo stesso discorso vale per le riprese insistite, ma prive di sufficiente regolarità, di versi o sintagmi lungo il testo;

– il *poliptoto* (o *annominatio*) è la ripetizione di una parola in forme flessive diverse («*sorriderà*, se tu *sorriderai*» D'Annunzio, *Consolazione*); è simile ma non coincidente con la *figura etimologica* (o *derivatio*), che è la ripetizione

15. Uso il segno # nella stessa funzione di Dal Bianco 1998, ossia a segnalare più versi interposti tra i due che ospitano la ripetizione.

16. Non si considerano tali, quindi, i ritorni periodici all'inizio o all'interno della strofa, benché certe classificazioni del *refrain* ammettano questa evenienza (cfr. Frédéric 1985, pp. 160-61).

17. In particolare della ballata "italiana" o "antica" (Beltrami 2002, pp. 123-24), il cui elemento ricorsivo qualificante è l'identità della rima dell'ultimo verso della stanza con la rima dell'ultimo verso della ripresa.

della radice di una parola («così *passeggero*, | che in vero *passò* non raggiunto» Pascoli, *Allora*).

Restano da discutere alcune categorie, non considerate specificamente o non considerate affatto nei manuali di retorica, che ricorreranno a più riprese nel corso del lavoro. Mi riferisco alle coppie oppositive individuate da Dal Bianco 1998 (pp. 209-10), lì riferite all'anafora ma applicabili anche ad altre figure di ripetizione. Oltre alla distinzione, già discussa, tra anafore (o epifore o anadiplosi ecc.) metriche e sintattiche insieme da quelle solo metriche o solo sintattiche, terrò conto, tra le opposizioni individuate da Dal Bianco, di quelle tra: 1) anafora «semantica» (che riguarda parole piene)¹⁸ e anafora «grammaticale» (che riguarda congiunzioni, preposizioni, pronomi, avverbi poco «pesanti»), 2) anafora «perfetta» (nell'identità dei corpi di parola o segmenti di testo ripetuti) e anafora «attenuata» (per posizione nel verso o per variazione nel corpo di parola),¹⁹ 3) anafora «a contatto» e anafora «a distanza» (ossia con più di un verso a separare i segmenti di testo ripetuti). Va precisato che, mentre in Dal Bianco 1998 queste opposizioni costituivano la griglia interpretativa che strutturava l'intero saggio, qui verranno impiegate solo nei casi in cui risulteranno pertinenti. Nella poesia di D'Annunzio e di Pascoli, per esempio, tali opposizioni non appaiono fondamentali: non si riscontra cioè una predilezione marcata per ripetizioni identiche piuttosto che attenuate, per ripetizioni a contatto piuttosto che a distanza, e così via. Quando però l'opposizione assume un rilievo espressivo (anche in ottica comparativa: è il caso per esempio dei ritornelli dannunziani di *Alcyone* rispetto a quelli pascoliani, con i primi molto più variati e «attenuati» dei secondi) non ci si esimerà dall'analizzarne le implicazioni.

Questo relativamente al piano retorico. Per quanto riguarda il piano funzionale, farò anzitutto riferimento alle funzioni testuali dei fenomeni iterativi tramandate dai modelli retorici. La ripetizione, specialmente quando è a distanza, lavora a favore della coesione testuale, con le riprese che servono a connettere tra loro parti del discorso (Mortara Garavelli 2015, p. 185). A contatto, le ripetizioni tendono invece a produrre un arresto momentaneo del flusso informativo (Lausberg 1969, p. 132): la replica contraddice la progressione lineare del discorso «prosastico» che si dà per addizione di differenze

18. Il termine «semantica» – mi rendo conto – può dar luogo a confusioni, qualora facesse pensare che ci si riferisca a ripetizioni di temi o nuclei semantici del testo, indipendentemente dalle corrispondenze lessicali. Ho preferito però mantenere il termine adottato da Dal Bianco, sia perché continuo a ritenerlo efficace per distinguere i fenomeni iterativi «pesanti» da quelli meramente grammaticali, sia perché, una volta fissata la terminologia, all'uso pratico le concrete possibilità di confusione sono, come si vedrà, pressoché nulle.

19. Le attenuazioni considerate nel censimento sono: variazioni «paradigmatiche» (figure etimologiche, poliptoti, sostituzioni sinonimiche antitetiche ecc.), imprecisioni posizionali (p. es. anafore che non cadono all'inizio esatto del verso) e, nel caso di sintagmi e versi, inversioni interne o intromissione di materiale linguistico in una delle due occorrenze.

(cfr. Beccaria 1975, pp. 15-6) e costringe a soffermarsi su un singolo segmento testuale.²⁰ Passando a livelli funzionali più marcati, questo soffermarsi su uno stesso segmento lessicale può favorire l'*amplificatio* emozionale (Lausberg 1969, p. 132), oppure evidenziare, magari a fini dimostrativi, l'importanza concettuale o rappresentativa dell'idea o dell'immagine espressi dalla parola ripetuta. Di solito l'iterazione comporta un irrigidimento del testo, legato al momento di stasi che essa vi introduce; tuttavia, anche non considerando i numerosi accorgimenti e manipolazioni a cui i poeti ricorrono per attenuare se non proprio contraddire questa stasi, ci sono figure di ripetizione che portano movimento anche nella loro forma base. All'anadiplosi, per esempio, è connaturata una componente dinamica di rilancio del discorso dopo una pausa (pausa che d'altra parte l'anadiplosi stessa contribuisce a marcare); poliptoti e figure etimologiche, dal canto loro, sfumano la staticità della ripresa portando una variazione direttamente nel corpo della parola, e non a caso accompagnano di frequente lo sviluppo concettuale del discorso, magari in senso argomentativo.

Lo spettro funzionale della ripetizione può ovviamente essere allargato e arricchito di sfumature.²¹ Tutto ciò verrà verificato direttamente sui testi, adattando ai casi concreti l'orizzonte appena delineato. Se infatti le tipologie funzionali evocate sono caratteristiche della ripetizione *tout court*, quello che interessa qui è la pertinenza stilistica di un fenomeno iterativo, il momento cioè in cui la sua presenza risulta in qualche modo marcata. Se uno stile si definisce a partire dalle deviazioni in relazione a uno standard,²² la mia analisi

20. Quando si parlerà di arresto o rallentamento del discorso portato dalle ripetizioni si intenderà anzitutto questo. Naturalmente, non si ignora la multiplanarità di ogni fenomeno linguistico, per cui, se la corrente logico-informativa si blocca o viene ostacolata, su altri livelli la ripetizione fa comunque sviluppare il testo. Del resto, non mancano e verranno discussi casi in cui ripetizioni ipertrofiche arrivano ad annullare la progressione logica e semantica del discorso poetico e, al tempo stesso, a fungere da mattoni essenziali per la sua costruzione.

21. Cfr. p. es. Beaugrande-Dressler 1984, pp. 81-7, dove all'interno della categoria della coesione testuale si discutono alcune funzioni più specifiche della ripetizione lessicale, come quella di «sottolineare o rafforzare il proprio parere», di rifiutare, specialmente in uno scambio dialogico, «materiale inserito in precedenza nel discorso», di «superare interruzioni irrilevanti per poter far progredire il testo», di mimesi iconica di un'azione ripetuta, ecc. Merita una precisazione a margine la funzione ritmico-melodica, o musicale, della ripetizione. Si tratta di una funzione tra le meno formalizzabili: stabilire i confini tra quando una ripetizione collabora al "ritmo" e alla "melodia" del testo (anche questi concetti difficilissimi da delimitare) e quando invece no è pressoché impossibile, così come capire e spiegare il modo in cui una ripetizione agisca in quel senso. Perciò aspetti relativi al ritmo e alla melodia entreranno nel discorso critico quando ritenuti pertinenti, ma non costituiranno una categoria studiata indipendentemente dalle altre. Questo anche perché, come fenomeno appartenente a un livello profondo della struttura testuale, l'aspetto ritmico e musicale mi sembra in buona sostanza trasversale a tutte le categorie, retoriche o funzionali che siano, della ripetizione.

22. Conformemente all'idea di stile come scarto presente fin dalle teorizzazioni dei padri della disciplina, da Spitzer a Šklovskij a Mukařovský, per non tenersi che ad alcune teste di serie (cfr. Spitzer 1966, Mukařovský 1971, Mengaldo 2001, Šklovskij 2003).

terrà conto degli ambiti funzionali primari come sfondo di contrasto rispetto al quale l'uso effettivo della ripetizione da parte del singolo autore potrà: 1) insistere e al limite esasperare queste funzioni base, 2) piegare le ripetizioni a produrre effetti che contraddicono le funzioni base, pur senza cancellarle del tutto, 3) indipendentemente dal rapporto con le funzioni base, ottenere dalle ripetizioni effetti particolari che andranno valutati caso per caso (mimesi del parlato, intento dimostrativo-didascalico, ecc.). Naturalmente non si seguirà soltanto una logica differenziale. Oltre agli scarti rispetto a un ideale standard di impiego, conta anche *come* una certa funzione viene assolta, da quali moduli iterativi, con quale frequenza, ecc. Se per esempio ripetizioni a distanza marcate dal punto di vista posizionale, come possono essere le anafore strofiche o i ritornelli, ricoprono quasi automaticamente un ruolo organizzativo all'interno della compagine testuale, andrà valutato il modo in cui un autore gestisce questi ritorni: creando corrispondenze perfette oppure giocando sulle variazioni, insistendo sulla regolarità della struttura oppure introducendo sprezzature e volute negligenze, e così via.

La categorizzazione, inoltre, non deve far dimenticare che un singolo modulo iterativo svolge spesso e volentieri più funzioni contemporaneamente. Il ritornello segna una ricaduta sistematica del discorso su sé stesso, contraddicendone quindi la progressione lineare sul piano logico-informativo; ma insieme funziona da dispositivo ordinatore del testo, determinandone o comunque suggerendone una strutturazione regolare proprio perché scandita da ritorni periodici. Quanto detto vale per diversi tipi di ripetizione, e perciò non dovrà stupire se uno stesso fenomeno verrà trattato in più paragrafi, a seconda della funzione emergente che di volta in volta sarà presa in esame.

A tutto ciò va aggiunto che nell'attribuzione di un fenomeno iterativo a una categoria funzionale può essere determinante non solo la struttura della ripetizione in sé, ma anche l'interazione con fattori appartenenti ad altri livelli linguistico-stilistici. Ciò è reso indispensabile dal fatto, scontato, che la ripetizione non va considerata come entità monadica, ma che essa esiste solo nell'organismo testuale nel suo complesso. Per fare un solo esempio, la cantabilità spiccata che alcuni fenomeni iterativi producono è spesso l'esito di un concorso tra: la perfetta identità e magari l'ampiezza del segmento ripetuto, la presenza di un parallelismo sintattico marcato, un'isoritmia che coinvolge i versi ospitanti la ripetizione lessicale, una riduzione fonica con eventualmente una corrispondenza rimica. La definizione e la categorizzazione del singolo modulo iterativo potranno e in certi casi dovranno tenere conto di tutti questi fenomeni contemporaneamente.

Un'ultima precisazione. Lo studio delle ripetizioni suscita senz'altro curiosità anche in merito alla variantistica, specialmente per quei casi in cui viene contraddetta la tendenza correttoria più diffusa volta a eliminare ri-

dondanze e a perseguire la *variatio*. Esempi di questa controtendenza sono stati documentati, per non fare che un paio di nomi, in Pascoli (cfr. Mengaldo 2010, pp. 52-3) e in Campana (si veda per esempio Bonifazi 1964, pp. 242 e sgg.). Detto questo, un'analisi non superficiale del fenomeno richiederebbe probabilmente uno studio a sé, o comunque un approfondimento tale che il *focus* specifico e la mole già considerevole di questo lavoro non consentono. Questioni variantistiche potranno entrare occasionalmente nel discorso, ma tutte le schedature e le analisi saranno condotte sulle edizioni definitive delle opere in esame.²³

²³ Al netto ovviamente di altre questioni filologiche: l'edizione di riferimento di *Pianissimo*, per esempio, sarà quella originale del 1914, e non quella, ridotta e profondamente mutata, ma soprattutto esorbitante il periodo che qui ci interessa, del 1954. Allo stesso modo, di Palazzeschi si considereranno le edizioni originali delle raccolte pubblicate fino al 1910 (anno dell'*Incendiario*), così come riportate nel "Meridiano" del 2002, ignorando quindi i successivi interventi correttori d'autore; uguale discorso per le raccolte di Moretti, ampiamente manipolate dall'autore dopo le prime edizioni a stampa del 1910 e del 1916 (rispettivamente per *Poesie scritte col lapis* e *Il giardino dei frutti*), sulle quali ci si baserà.



1. La ripetizione lessicale in D'Annunzio

1. Amplificazione patetica

1. Epanalessi

Il primo ambito funzionale che indagherò riguarda un aspetto tra i macroscopici della poesia di D'Annunzio, quello dell'intensificazione patetica, particolarmente operante nelle zone in cui l'altezza tonale produce gli esiti più magniloquenti ed enfatici. È in effetti riconoscibile una serie di fenomeni iterativi che, sia in sé stessi sia per la loro co-occorrenza, puntano in modo più o meno deciso verso l'*amplificatio*.

Un esempio eclatante è quello delle epanalessi, che nel ribattere su un lessema messo in tal modo in rilievo producono spesso un effetto di questo tipo (cfr. Soldani 1999, p. 130), soprattutto quando la ripetizione è marcata anche sul piano pragmatico e assume le forme di un comando, di un'invocazione, di un'esclamazione, di una domanda. Imperativi:

<i>Sogna, sogna</i> , mia cara anima! Tutto,	[<i>Consolazione</i>]
<i>Fate</i> , Signore, <i>fate</i> ch'io nasconda	[<i>L'inganno</i>]
sempre questo romore... <i>Ascolta! Ascolta!</i>	[<i>Suspiria de profundis</i>]
<i>Travaglia travaglia</i> la Notte, o Re folgorante! Sovverti	[<i>Laus vitae</i> VII, 211-212]
Ah! Ah! <i>Udite, udite</i>	[xv, 557]
« <i>Taci</i> » gridò « <i>taci</i> , bestia da macello e da soma!	[xvii, 527-528]
«O Pan, <i>aiuta, aiuta!</i> »	[<i>Ditirambo 1</i>]
Scalpita, scalpita!	[<i>Ditirambo 1</i>]
[...] Io dissi: « <i>Andiamo! Andiamo!</i> »	[<i>L'oleandro</i>]

Queste epanalessi imperative sono diffuse soprattutto nel *Poema paradisiaco*, dove il modulo tende a concentrarsi in un gruppo di liriche ben delimitato: oltre a *Suspiria de profundis* (di gran lunga il testo più enfatico del libro), sono gli accorati appelli dell'esteta convertito, in poesie come *Consolazione*, *La sera*, *La passeggiata*, o i due *Messaggi*, a propiziare richieste sull'onda del pentimento, esortazioni rivolte più a sé stesso che all'interlocutrice, ordini premurosi e preghiere galanti. In questi casi, il ricorso alla

geminatio imperativa produce una forte animazione, che riflette – o che vorrebbe riflettere – gli struggimenti interiori dell’io lirico relativamente ai suoi propositi di “bontà” e di rifiuto del passato scabroso.¹ Il venir meno di queste modalità espressive, oltre a determinare una relativa riduzione degli imperativi duplicati, ne ri-orienta l’utilizzo, che nelle *Laudi* appare maggiormente legato all’invocazione prolungata (imperativo come preghiera al dio) o all’esortazione dionisiaca all’agire eroico.

Ecco ora alcune epanalessi vocative:

O amore, amore mai sazio	[<i>Laus vitae</i> x, 106]
Arte, Arte mia bella, nudrita	[xii, 148]
Ah, <i>Metanira</i> , <i>Metanira</i> ,	[xiii, 85]
Madre, Madre, fa che più forte e lieto io sia [...]	[xxi, 115-116]
Io Peàn! Io Peàn! Gloria	[<i>Ditirambo</i> I]
Ma il dio la chiama: <i>Dafne</i> , <i>Dafne!</i> <i>Dafne!</i>	[<i>L’oleandro</i>]
O Estate, Estate ardente,	[<i>Ditirambo</i> III]
o Gloria, o Gloria, vulture del Sole,	[<i>Il vulture del Sole</i>]
[...] Gridava: “ <i>Icaro!</i> <i>Icaro!</i> ”	[<i>Ditirambo</i> IV]
il mio padre lontano. “ <i>Icaro!</i> <i>Icaro!</i> ”	

Questa volta il modulo sembra comparire solo dopo il *Paradisiaco* e, oltre a caratterizzare la *Laus vitae* nella sua interezza, abbonda nei testi alcionii più marcati da toni enfatici, come i *Ditirambi*² o *L’oleandro* (in particolare l’episodio di Apollo e Dafne). Una realizzazione assai frequente consiste nel raddoppiamento a immediato contatto con anafora dell’interiezione e ulteriore incremento patetico:

O Vita, o Vita!	[<i>Laus vitae</i> III, 243]
O Zeus, o Zeus	[vii, 207]
O iddii, o iddii	[xv, 547-548]
O Maremme, o Maremme	[<i>Ditirambo</i> I]
O Roma, o Roma	[<i>Ditirambo</i> I]
O Toscana, o Toscana	[<i>Ditirambo</i> I]
o Fiorenza, o Fiorenza	[<i>Ditirambo</i> I]
O padre, o padre	[<i>L’oleandro</i>]
O Apollo, o re Apollo	[<i>L’oleandro</i>]
O Notte, o Notte	[<i>L’oleandro</i>]

Questo tipo di raddoppiamento è spesso collocato in apertura di strofa, o

1. L’impiego dell’imperativo nel *Poema paradisiaco* è stato oggetto di un’analisi di Cavallini 1995, il cui rigoroso impianto descrittivo, tuttavia, non si sofferma che episodicamente sulle funzioni di volta in volta ricoperte da questo modo verbale.

2. È proprio sulla base dell’*amplificatio*, per esempio, che Noferi 1946 assimila il primo *Ditirambo* alla *Laus vitae*: «Dovrebbe appartenere, così, a *Maia* tutto il *Ditirambo* I, nato per una specie di furia verbale sopra un’iperbole vacua» (p. 159).

comunque a inizio periodo. In effetti merita considerazione l'alta percentuale con cui non solo il modulo in questione ma tutti i tipi di epanalessi tendono a situarsi in attacco di sequenza, metrica o sintattica. Già Borgese (1951, p. 137) aveva sostenuto che «il segreto dannunziano consiste [...] nel calcare l'accento sulla prima o sulle primissime parole del periodo, in modo che il lettore sia subito affascinato dalla gigantesca importanza delle cose che nel seguito si diranno». Ed è vero che l'amplificazione in *incipit* impronta di sé il resto della sequenza, determinando un impulso intonativo che non si limita all'enfasi locale del raddoppiamento, ma coinvolge anche i versi successivi con il suo carico di tensione.³

Chiudo con le epanalessi che compaiono in frasi esclamative o interrogative (non di rado retoriche), di cui fornisco una minima esemplificazione:

Un grido [...] assiduo: – <i>Troppo tardi! Troppo tardi!</i> –	[Aprile]
le cose <i>che non sono</i> <i>più, che non sono più!</i>	[Invito alla fedeltà]
[...] che ripetesse	[Un ricordo (II)]
dietro a me quel clamore <i>un nome, un nome!</i>	
<i>Che mai feci, che mai feci</i> , mio Dio?	[<i>Suspiria de profundis</i>]
È morto <i>il sonno</i> , il lene amico, <i>il sonno!</i>	[<i>Suspiria de profundis</i>]
«Per vincere vincere vincere!»	[<i>Laus vitae</i> VI, 71, 82]
Ed <i>ei si volse, ei si volse</i> , Orfeo <i>si volse!</i> La donna	[IX, 684-685]
<i>Vivemmo</i> , divinamente <i>vivemmo!</i> All'antica mammella	[XV, 185-186]
<i>A terra! A terra!</i> Gli iddii	[XV, 584, 629]
<i>Silenzio! Silenzio!</i> Sol degno	[XVII, 533]
<i>L'ora è giunta</i> , o mia Mèsse, <i>l'ora è giunta!</i>	[<i>Furit aestus</i>]
Alla vela! alla vela!	[<i>Vergilia anceps</i>]
<i>M'odi tu? M'odi tu?</i> Dafne, sei muta?	[<i>L'oleandro</i>]
[...] Vedi? <i>A miriadi, a miriadi!</i>	[<i>Bocca di Serchio</i>]
[...] <i>in eterno in eterno</i>	[<i>Ditirambo</i> IV]
il nome mio resti al Mare Profondo!	

3. In questo senso è, più ancora che emblematica, programmatica la *geminatio* imperativa – in realtà con triplicazione del verbo dopo inciso vocativo – con cui viene dato l'annuncio complessivo delle *Laudi*: «*Udite, udite*, o figli della terra, *udite* il grande | annuncio ch'io vi reco sopra il vento palpitante | con la mia bocca forte!» (*L'annunzio*). A questa fa da *pendant* la reiterata epanalessi del vocativo che apre la *Laus vitae* («O Vita, o Vita», vv. 1, 7 e 15), sempre smaccatamente indicativa del tono di ciò che seguirà. Più in generale, sono numerose le poesie del *corpus* che presentano iterazioni patetiche proprio in attacco, soprattutto epanalessi: cfr. *La passeggiata*, *La sera*, *Sopra un «Adagio»*, *Sopra un'aria antica* e la seconda sestina di *Suspiria de profundis* per quanto riguarda il *Paradisiaco*; *Pace*, *Ditirambo II*, *Bocca di Serchio*, *Implorazione* per quanto riguarda invece *Alcyone* (e la stessa epanalessi del canto I della *Laus vitae* apre poi il XVI). Il medesimo effetto amplificante può essere portato da anafore interrogative, cfr. quelle sintattiche e serrate del *Buon messaggio*, della prima sestina di *Suspiria de profundis*, di *Baccha*, ma anche del canto XII di *Maia*, mentre nel caso di *La parola* e *Albàsia* l'anafora incipitaria è vocativa.

2. «*Amplificatio*» anaforica2.1. *Anafore* “a cascata”

Anche l'anafora produce di frequente gli effetti di intensificazione trattati in questo paragrafo, specialmente nei casi in cui elementi ulteriori intervengano a rafforzarla. Innanzitutto, sul piano quantitativo, l'*amplificatio* è generata dal moltiplicarsi delle iterazioni. Caso limite di questo fenomeno è il modulo – assente nel *Paradisiaco* ma operante a più riprese in *Maia* e *Alcyone* – dell'anafora “a cascata”, che può arrivare fino a quattordici repliche consecutive (nel *Fanciullo*) e che rappresenta lo strumento basilare di quella *oratio perpetua* di cui Jacomuzzi 1974b ha parlato a proposito delle *Laudi* in generale. Lo stesso Jacomuzzi fornisce un'ampia esemplificazione del fenomeno; qui riporto alcuni tra i casi più eclatanti. Da *Maia*, una serie di interrogative retoriche:

Chi t'amò su la terra
con questo furore?
Chi ti attese in ogni
attimo con ansie mai paghe?
Chi riconobbe le tue ore
sorelle de' suoi sogni?
Chi più larghe piaghe
s'ebbe nella tua guerra?
E chi ferì con daghe
di più sottili tempere?
Chi di te gioì sempre
come s'ei fosse
per dipartirsi?

[*Laus vitae* 1, 22-34]

E un'anafora con ripresa dell'intero sintagma e variazione del pronome:

per iscagliar suo verbo
contro a chiunque s'inalzi
e contro a tutti gli alti monti
e contro a tutti i colli ingenti
e contro a ogni torre eccelsa
e contro a ogni muro forte
e contro a tutti i bei disegni
e contro a tutti i buoni odori.

[XVIII, 140-147]

Da *Alcyone*, l'“anafora-fiume” comparativa:

La spiga che s'inclina
per offerirsi all'uomo
e il monte che gli dà le pietre del grembo,

se ben l'una vicina
 e l'altro sia rimoto
 e l'una esigua e l'altro ingente, sembra
 si giungano per l'aere sereno
come i tuoi labbri e le tue dolci canne,
come su letto d'erbe amato e amante,
come i tuoi diti snelli e i sette fóri,

come il mare e le foci,
come nell'ala chiare e negre penne,
come il fior del leandro e le tue tempie,
come il pampino e l'uva,
come la fonte e l'urna,
come la gronda e il nido della rondine,
come l'argilla e il pollice,
come ne' fiari tuoi la cera e il miele,
come il fuoco e la stipula stridente,
come il sentiere e l'orma,
come la luce ovunque tocca l'ombra.

[*Il fanciullo*]

Ma se si cerca la declamazione più magniloquente si dovrà guardare al primo *Ditirambo*:

Ecco, al tripudio, *ecco* i cavalli!
 Chi li conduce?
Ecco le sferze, *ecco* i crotali
 #
Ecco il fiore del sangue latino.
Ecco gli otri gonfi di vino.
Ecco la sapa dolce a mescere.
Ecco l'arido pane che asseta.
Ecco la tazza di creta,
 foggia antica e ne' secoli bella,
 ampia come bucranio,
 rosea come mammella.

[*Ditirambo 1*]

Acquisizione delle *Laudi*, lo stilema è stato discusso approfonditamente proprio da Jacomuzzi, che relativamente all'iterazione comparativa, nella fattispecie, rileva che

questo imponente apparato comparativo non è affatto ordinato alla normale funzione conoscitiva, denotante e connotante, della similitudine: ma determina, semmai, una attenuazione e una frantumazione dell'azione o dell'oggetto segnalati e proposti dal termine paragonato. (Jacomuzzi 1974b, p. 41)

Una similitudine, quindi, che invece di potenziare tende a dissolvere l'ente descritto, riducendolo a semplice pretesto per la moltiplicazione enumerativa. A completamento di queste considerazioni, e a giustificazione di una sua

trattazione in questo paragrafo, si può insistere sul tono fondamentalmente euforico che accompagna questa «comparazione seriale», come lo stesso Jacomuzzi l'ha definita. C'è un atteggiamento di ricettività vorace nei confronti della realtà che altrove il poeta non manca di riconoscersi,⁴ un desiderio di godimento che si traduce in un'eccitazione nominalistica, di fronte alla quale il primo termine di paragone non è, in effetti, che un impulso per la «celebrazione orgiastica della propria illimitata capacità di attrazione e di appropriazione» (ivi, p. 51). L'anafora ha quindi un qualcosa di immediatamente trionfalistico che riguarda il nucleo stesso del rapporto, all'insegna del vitalismo conquistatore, tra l'io e il mondo; non a caso questa figura si trova già nell'*incipit* della *Laus vitae*, marcando un'atmosfera emotiva che sarà la dominante del poema. A tale scopo concorrono evidentemente gli altri moduli iterativi, fra cui l'epanalessi vocativa, peraltro ripetuta, e la serie di sei interrogative anaforiche di «Chi» citate più sopra:

O Vita, o Vita,
 dono terribile del dio,
 come una spada fedele,
 come una ruggente face,
 come la gorgóna,
 come la centàurea veste;
 o Vita, o Vita,
 dono d'oblio,
 offerta agreste,
 come un'acqua chiara,
 come una corona,
 come un fiale, come il miele
 che la bocca separa
 dalla cera tenace;
 O Vita, o Vita,
 [...]

Se questa è la tonalità di base, in *Alcyone* il modulo tende a specificarsi in relazione al nucleo ideologico del "panismo": l'inglobamento euforico dei *realia* è funzionale al riconoscimento (o alla creazione) di quella continuità tra tutte le forme del mondo fenomenico e di queste con il soggetto lirico⁵ che è alla base del sentimento o progetto panico. Se è vero, con Jacomuzzi, che

4. Cfr., per fare un solo esempio, *Laus vitae* IX, 631-634, «Così tutto attrassi e composi | in me, tutto abbracciai, || di congiugnimenti maestro, | perito d'innesti immortali». Per il trionfalismo connesso a questa attitudine prensile nei confronti del reale, l'affinità, più psicologica che ideologica, è con Whitman: si veda Ferrucci 1998 (in partic. pp. 187-89).

5. O più precisamente *nel* soggetto lirico: si veda la celebre confessione del *Libro segreto*: «Dopo troppi anni imperfetti ho ricostruito l'intero mio Universo; e ne sono unico signore. [...] Ecco: io non sono incluso nel sogno cosmico, né sono il centro del sogno cosmico, ma il sogno cosmico è la rappresentazione totale del mio cervello. ogni oggetto è attratto in me e si dissolve

la similitudine protratta tende, al suo limite, a una polverizzazione dell'ente da connotare, d'altra parte le equivalenze stabilite dal meccanismo analogico promuovono una *reductio ad unum* dove però l'uno non è, per l'appunto, il referente che funge da primo termine di paragone, ma proprio il soggetto nominante. Ciò è riconoscibile a un livello esplicito nelle *Stirpi canore*, dove il primo termine è costituito dall'io lirico nella sua metonimia poeticamente fondante della parola;⁶ ma anche nella rete indiscriminata di corrispondenze che la similitudine a cascata stabilisce nei versi del *Fanciullo* riportati sopra, è poco significativo che a «giungersi», come tutti gli enti possibili, siano la «spiga» e il «monte», mentre conta l'atto percettivo e locutorio che tali congiungimenti ha nominato.

2.2. *Anafore esclamative, interrogative, vocative e imperative*

Un altro, nutrito gruppo di fenomeni iterativi funzionali all'intensificazione patetica è quello delle anafore esclamative, interrogative, vocative e imperative, gruppo a cui sono assimilabili diversi degli esempi riportati finora. Di fatto il modulo proietta su una ricorsività verticale e diffusa gli effetti enfatici che domande esclamazioni invocazioni e comandi danno ai singoli raddoppiamenti delle epanalessi. Ancora una volta senza pretesa di completezza:

<i>Chi osa? Chi vi prende? Chi vi tiene?</i>	[<i>La passeggiata</i>]
<i>O tu, bionda foresta, amante immensa e senza nome,</i>	
<i>o tu che sogni verso i grandi cieli, tu che il fiume invisibile circonda</i>	[<i>Le foreste</i>]
<i>Come rifulge, innanzi l'alba, il cielo! Come, nel suo morir lento, la notte palpita! Oh come palpita! [...]</i>	[<i>Suspiria de profundis</i>]
<i>Per quale amante? Per quale dominio? Per quale morte?</i>	[<i>Laus vitae</i> III, 70-72]

in me. io creo trasfiguro invento. non accetto nulla di fuori. non posso più tollerare nulla di estraneo» (D'Annunzio 1995, p. 216).

6. Così Roncoroni 1995: «Esaltando le sue "parole", D'Annunzio esalta anche, in linea con il suo superomismo e con la sua concezione demiurgica, l'intrinseca virtù creativa delle "parole" – di certe "parole" – e, di converso, la propria creatività» (p. 260). È un'implacabile riduzione della molteplicità del reale al polo soggettivo, tanto attento a cogliere sensualmente e nominare i fenomeni fin nei loro minimi dettagli quanto sostanzialmente indifferente a tutto ciò che in essi non è asservibile alla vita-opera dell'io. Questo movimento è stato colto fin dai primi importanti critici dell'opera dannunziana, cfr. p. es. Borgese 1951, pp. 114-15, e Serra 1974, p. 397.

- [...] «*Odimi*» io gridai
 sul clamor dei cari compagni
 «*odimi*, o Re di tempeste! [iv, 92-94]
- trista *come il suo* vizio
 segreto, *come il suo* rimorso,
come la sua paura,
come la sua vergogna! [xvi, 60-63]
- [...] *io* terrigena,
io mortal nato di sostanza efimera,
io prole della polvere! [Ditirambo II]
- Ab chi mi* chiama? *Ab chi m'afferra*? Un tirso
 io sono, un tirso crinito di fronda, [Baccha]
- Concedi*, o dio magnifico, se m'odi,
concedimi che immuni dalla brace
 io dell'aquila serbi l'ali forti [Ditirambo I]⁷

2. Funzione strutturante

Sono soprattutto le riprese a distanza, più o meno regolari e variate, a rivestire «un ruolo almeno potenzialmente logico-costruttivo sull'impianto globale della poesia» (Dal Bianco 1998, p. 210). Del resto, la ripetizione *tout court* è considerata «come una delle relazioni sintattiche e semantiche a cui è affidata la coesione del discorso» (Mortara Garavelli 2015, p. 185). Nel caso di D'Annunzio, tale funzione è riscontrabile a più livelli e secondo varie modalità, di cui qui si offrirà una rassegna.

7. A margine segnalo alcune anafore solo grammaticali, più deboli ma altrettanto funzionali all'intensificazione patetica: mi riferisco alle numerose repliche dell'interiezione vocativa, non di rado moltiplicata oltre la coppia. Anafora pura: «O brivido su i mari taciturni, | o soffio, indizio subito del nembro!» (*Furit aestus*); anafora sintattica: «O figlie d'Atlante, | Atlantidi, corona ardente | delle Pleiadi, o Taigete, | o Elettra, o Celeno» (*Laus vitae* III, 115-118); in un *tricolon*: «O Forza, o Abondanza, o Vittoria» (*Ditirambo I*). Va precisato che, se per comodità sono state riportate finora solo anafore a contatto, naturalmente anche le riprese distanziate possono farsi portatrici di un'*amplificatio* che anzi, proprio coprendo porzioni maggiori di testo, ne informa in modo più marcato il tono generale: si pensi all'interrogativa «Ove» che apre il *Ditirambo I* fino al v. 30 (per poi ritornare ai vv. 254-265), oppure i vocativi all'Estate che reggono la lode del *Ditirambo III*. Un altro fenomeno di ricorsività a distanza con effetti patetici consiste nel ribattere su un verso già di per sé enfatico, che si inserisce continuamente nel flusso discorsivo, quasi a volerne ribadire la tonalità fondamentale. Esempari sono in questo senso la *geminatio* interrogativa «Che vuoi? che vuoi?» che trama la parte centrale del canto III della *Laus vitae* e – ancora dal primo *Ditirambo* – le sette occorrenze di un'altra epanalessi, «Scalpita, scalpita!», omologa quanto a tono.

I. *Anafore ed epifore strutturanti*I.I. «*Poema paradisiaco*»

Innanzitutto, l'ordine strutturale portato dalle ripetizioni a distanza può riguardare l'intera compagine testuale. Tipologia iterativa principale, su questo piano, è l'anafora. Nel *Poema paradisiaco* si trovano realizzazioni di quello che potrebbe essere considerato il tipo base del procedimento, vale a dire l'anafora pura che scandisce le partizioni strofiche della poesia. È quanto avviene per esempio nel sonetto *Sopra un «Erotik»*, dove sia le quartine che le terzine sono introdotte dal verbo «Voglio», simmetricamente prolungato ai vv. 1 e 12 dall'articolo («*Voglio un amore doloroso, lento # Voglio un letto di porpora, e trovare*») e ai vv. 5 e 9 dalla congiunzione («*Voglio che senza tregua in un tormento # Voglio che sia la torre alta granito*»). Una struttura perfettamente scandita, quindi, che mira forse alla rielaborazione delle linee musicali dell'*Erotik* di Edvard Grieg a cui il titolo si richiama. Similmente accade nella *Napea*, un altro sonetto benché fronte e sirma siano lì raggruppate in due strofe di otto e sei versi: la scelta tipografica marca lo stacco della sintassi (due periodi coincidenti, appunto, con la fronte e la sirma), ed è ulteriormente segnalata dall'anafora dell'avverbio ai vv. 1 e 9: «*Lentamente dai cieli il Giorno inclina # Lentamente la curva ombra si stende*». Allo stesso modo la fronte e la sirma del sonetto *L'erba* sono introdotte dall'anafora vocativa della parola chiave, a cui si aggiunge la replica della relativa: «*Erba che il piede preme, o creatura # erba immortale, o tu che il piede preme*». Come l'anafora,⁸ anche l'epifora può assolvere la medesima funzione ordinante, con un di più di energia conclusiva, ideale per formulazioni perentorie: locuzione privilegiata è qui il *non più*, che ben si attaglia al tono malinconico e al senso di irreparabilità di molte poesie del libro, e che chiude sia le sei strofe della *Romanza della donna velata*, sia le cinque di *Hortus larvarum*. O si veda ancora il sintagma-ritornello della ballata *Hortulus animae*, anch'esso programmatico: «*Anima, lungi queste cose orrende! # arida. E lungi queste cose orrende! # consigli. E lungi queste cose orrende!*». In questa poesia al ritornello si aggiunge l'anafora che introduce le due strofe principali («*Ti sieno cari gli umili sentieri # Ti sieno cari i vecchi lauri ancora*»), dando luogo a una simploche perfetta. Una simile combinazione di anafora ed epifora si ha anche nelle nove terzine

8. Altrove la ricorrenza strutturante dell'anafora non è così perfetta. Nelle *Mani*, p. es., la serie elencatoria è scandita da «*Altre*» solo in sette delle undici strofe pentastiche; inoltre l'anafora risulta talvolta attenuata mediante poliptoto («*Da altre*» alle strofe 4 e 5) o slittamento (nella strofa 9 «*altre*» è al v. 2). Nel caso di *O rus!*, invece, solo le quartine della prima parte sono introdotte dall'anafora copulativa (strofe 2-7), che marca il momento naturalistico-descrittivo del testo e che viene abbandonata con l'ingresso della meditazione soggettiva, dal v. 32. Sempre un'anafora polisindetica struttura il secondo sonetto della serie *La statua*: assente nella prima quartina, quasi per compensazione essa viene raddoppiata nella seconda, di cui scandisce i distici, peraltro ciascuno coincidente con una frase.

di *In vano*, ciascuna chiusa dalla martellante ripresa del titolo; nelle prime quattro terzine, però, l'epifora si associa all'anafora del pronome personale: «*Noi t'adorammo in vano # Noi ti seguimmo in vano # Noi t'aspettammo in vano # Noi vi cercammo in vano*». Lo stesso pronome ricompare in anafora al secondo verso delle due terzine successive, a loro volta aperte da due riprese versali variate da un solo lessema: «*Nessun dolente al mondo | DA NOI FU consolato # Nessun oppresso al mondo | DA NOI FU vendicato*». Anafore ed epifore collaborano insomma alla struttura rigorosamente parallelistica del testo e al suo ribattere monitorio sul complesso delle vanità mondane, fino al prevedibile «*Morremo in vano*».

Sempre nel *Paradisiaco* la ricorrenza epiforica consiste spesso in vere e proprie rime identiche: la funzione strutturante della ripetizione si sovrappone quindi alla medesima funzione tradizionalmente svolta dalla rima. Oltre al caso delle sestine di *Suspiria de profundis*, dove il fenomeno deriva direttamente dalla forma metrica adottata, a essere toccati sono alcuni sonetti: in *Un ricordo* (III) tanto le rime della fronte quanto quelle della sirma sono identiche a due a due e danno luogo a una disposizione simmetrica,⁹ mentre la parola-rima «muta» di *La statua* (II) torna ai vv. liminari 1, 4, 5, 8, II, 14.¹⁰ Ma anche componimenti più ampi possono venire coinvolti: nelle strofe pentastiche della *Passeggiata* l'ultimo verso è sistematicamente in rima identica con il primo della strofa successiva (fatto salvo il verso isolato finale); speculari a questo principio, che è in ultima istanza quello dell'anadiplosi (oltre che la riproduzione del meccanismo delle *coblas capcaudadas*), sono le rime identiche che connettono il primo e l'ultimo verso di ogni strofa nella *Sera* e in *Aprile*, rimandanti piuttosto al dominio dell'*inclusio*.

1.2. «*Alcyone*»

In *Alcyone*, la gabbia anaforica ed epiforica tende a operare in modo diverso: mancano per esempio gli irrigidimenti in schemi di rime identiche, e in generale è riscontrabile un impiego maggiormente variato. Certo, casi analoghi a quelli appena visti non mancano: emblematico l'«*Icaro disse*» (eventualmente variato nel solo «*Disse*» e sostituito dal doppio vocativo «*Icaro, Icaro*» nel «congedo») che apre ogni lassa del lungo *Ditrambo IV*, oppure il chiasmo perfetto che organizza i due movimenti sintattici principali di *Intra du' Arni*: «*Ecco l'isola di Progne # Ecco l'isola molle. | Ecco l'isola molle # Ecco l'isola di Progne*», con anche corrispondenza anaforica tra le due coppie di versi coinvolte. Un altro esempio di ricorrenza regolare è quello della *simploche* del

9. Nelle quartine: malore – giorno – in torno – stupore || stupore – in torno – giorno – malore. Nelle terzine: infinito – solo – si udiva || si udiva – solo – infinito.

10. A volte equivoca, ma p. es. i vv. 5 e II rafforzano la corrispondenza estendendola a un intero sintagma («verso l'ombra muta»), ancora più ampio nel caso dei vv. 8 e 14, in clausola quindi di fronte e sirma («gesto che non muta»).

Novilunio, ordinata sulla ripetizione parallela e assonanzata di «settembre» al primo e di «sempre» all'ultimo verso di ciascuna strofa.

Nel complesso, comunque, il lavoro di anafore, epifore e ritornelli strutturanti appare più elastico rispetto al *Paradisiaco*. Un breve confronto tra un testo pur nettamente organizzato da sistemi iterativi come *La sera fiesolana* e la rigida struttura di *Hortulus animae* sarà indicativo. In entrambi i casi si ha il procedere parallelo di un sistema anaforico e di un sistema epiforico; nella poesia di *Alcyone*, anzi, l'epifora si espande e si autonomizza, dando vita a un ritornello isolato di tre versi. E tuttavia questa espansione consente variazioni interne che, tenendo ferme alcune anafore e la linea metrico-sintattica generale, svolgono il motivo della lode alla sera:

Laudata sii pel tuo viso di perla,
o Sera, e pe' tuoi grandi occhi ove si tace
l'acqua del cielo!

#

Laudata sii per le tue vesti aulenti,
o Sera, e pel cinto che ti cinge come il salce
il fien che odora!

#

Laudata sii per la tua pura morte,
o Sera, e per l'attesa che in te fa palpitare
le prime stelle!

Anche la serie anaforica conosce variazioni simili tra la prima e la seconda delle strofe principali (evidenzio le corrispondenze mancate): «*Fresche* le mie parole ne la sera | ti sien come *il fruscio* che *fan le foglie* # *Dolci* le mie parole ne la sera | ti sien come *la pioggia* che *bruiva*», per poi venire quasi del tutto disattesa nella terza, dove resta solo un richiamo metonimico alle «parole» attraverso la volontà della loro pronuncia: «Io ti *dirò* verso quali reami».

Quella appena delineata è una tendenza abbastanza generalizzata nel libro delle *Laudi*. In *Anniversario orfico*, per esempio, si ritrova la stessa iterazione del *verbum dicendi* che strutturava il *Ditirambo* di Icaro, salvo che qui le variazioni sono molteplici: lo scambio di battute tra l'io e la donna ignora la divisione in strofi saffiche del testo, cosicché il verbo che le introduce torna solo in alcune quartine; ma torna, soprattutto, con alterazioni poliptotiche, con inversioni, con aggiunte o con sottrazioni: «io dissi» per due volte, «Ed ella disse», «Dissi» ancora per due volte, «Disse ella», «Ella disse». Le occorrenze di «io dissi», inoltre, non sono mai anaforiche.¹¹

11. Anafore variate di questo tipo sono anche in *Laedo senza lira*, con i *verba dicendi* alla terza persona che sorreggono l'ammaestramento del «veglio»: «Meco ragiona il veglio [...] E dice # Così ragiona il veglio # Ei parla # Ei ragiona # Ei parla» (e cfr. nel componimento «gemello» *Lopere e i giorni* l'epifora di «il veglio dice», parallela alla triplice anafora «Di questo mese» che dà il via agli insegnamenti). In *Indizii* è invece riconoscibile un procedimento analogo a quello

La sera fiesolana non è esemplare solo per il trattamento dell'anafora; anche il suo tipo di ritornello è presente in diverse altre poesie di *Alcyone*, un ritornello cioè dal peso consistente (sempre almeno tre versi) ma che anche per la sua ampiezza permette modulazioni assai differenti.¹² Così *La spica* (con il verso conclusivo che riprende, variato, il v. 1: «Laudata sia la spica nel meglio!»):

con la vena selvaggia
col ciano cilestro
col papavero ardente,
cui l'uomo non seminò, in un mannello.

Ma la vena selvaggia
ma il ciano cilestro
ma il papavero ardente
con lei cadranno, ahi, vani su le secce.

Ma la vena selvaggia
e il ciano cilestro
e il papavero ardente
laudati sien da noi come la spica!

O Innanzi l'alba, dove il ritornello occupa addirittura la metà dei versi di ciascuna strofa:

visto in *O rus!*: su sei terzine, solo le prime quattro sono aperte dall'anafora patetica «Ahimè». Qualcosa di simile accade anche in *Implorazione*: le due terzine del madrigale sono introdotte dall'epanalessi vocativa «Estate, Estate», che viene meno nei due distici (nell'ultimo però è recuperata, benché scempia e interna: «Soffoca, Estate, fra le tue mammelle»). Cfr. anche il sonetto *Lala sul mare*, con le sole quartine scandite dall'anafora del vocativo («*Ardi*, un'ala sul mare è solitaria. # *Ardi*, veggo la cera! È l'ala icaria»).

¹². Ai due estremi ideali del trattamento, possono essere presi due testi contigui e per certi versi gemelli: *La tenzone* e *Bocca d'Arno*. Il primo riecheggia la struttura della ballata, e gli ultimi quattro versi (peraltro rilevati dallo stacco strofico) riprendono senza variazioni i loro omologhi della prima strofa: «Le lodolette cantan su le pratora | di San Rossore | e le cicale cantano su i platani | d'Arno a tenzone». Tutt'altro che perfetto è invece il ritornello di *Bocca d'Arno*, dove anzi è solo il rientro tipografico degli ultimi cinque versi di ogni strofa a segnalare la struttura. Minime e variate sono le riprese lessicali: «adora» (strofe 3 e 5), «colomba» (strofe 4 e 5), mentre «Fa un suo gioco divino | l'Ora solare» (strofa 4) diventa «Fa un suo divino gioco | la giovine Ora» (strofa 5). Nei casi in cui il ritornello si contrae nella ripresa epiforica di un singolo lessema, invece, si riscontra più di frequente la rigidità vista nel *Paradisiaco*: cfr. l'epifora «Ermione» che chiude le quattro lasse della *Pioggia nel pineto* («o Ermione» nella prima e nella quarta), o quella già citata dell'avverbio «sempre» nel *Novilunio* («per sempre» nelle strofe 4-6). Si veda infine *Il fanciullo*: le rime epiforiche che strutturano le sette ballate possono in certi casi produrre serie di identità lessicali. Emblematiche le quattro occorrenze di «capelvenere» nella sezione V, ma anche e soprattutto l'intreccio etimologico, semanticamente pregnante, «s'allontana» – «lontana» (sette e due occorrenze rispettivamente) della sezione VII, contraddetto solo in chiusa dalla rima con «avellana» (che peraltro riprende, con tutto il suo distico, il finale della sezione III).

tramontando nell'abisso
 le Vergilie,
 le sorelle oceanine
 che ancor piangono per Ia
 lacerato dal leone.

#

tramontando nel pallore
 le Vergilie,
 le sorelle oceanine
 minacciate dalla spada
 del feroce cacciatore.

#

tramontando in tema e in duolo
 le Vergilie,
 le sorelle oceanine
 a cui l'Alba asciuga il vólto
 col suo bianco vel di sposa.

Più contenuto il ritornello delle *Madri*, sempre però a marcare la chiusura delle due strofe simmetriche che costituiscono il componimento:

teco attendono in pace
 la genitura
 le Madri.

#

Attendon dai sogni soli
 la genitura
 le Madri.

Un altro impiego di sistemi iterativi con funzione (anche) strutturante è riscontrabile negli esemplari alcionii in cui la *strofe lunga* dannunziana conosce le sue realizzazioni più dilatate: *La pioggia nel pineto*, *Le Ore marine* e *Il novilunio* (in un certo senso anche il *Ditirambo I*¹³). La seconda, in particolare, con le sue anafore abbondanti e variate, il ritornello prima negato poi raddoppiato, la scansione simmetrica delle unità sintattico-intonative suggerita ma spesso disattesa, si qualifica come esempio limite, e anche per

13. Che condivide con *La pioggia nel pineto* la ripresa di un consistente gruppo di versi (vv. 1-17 riproposti, con un taglio di cinque versi, ai vv. 254-265; completo invece il ritorno nella *Pioggia*, benché con una minima inversione pronominale: vv. 20-32 e 116-128). In realtà nel *Ditirambo I* questa ripresa non pare sufficiente a compiere un lavoro strutturante, configurandosi meno come ritornello rispetto a quella della *Pioggia*, dove invece la maggiore vicinanza (e in generale la minor lunghezza del testo) e la posizione dei versi interessati (rispettivamente alla fine della prima e dell'ultima strofa) danno un senso di regolarità incomparabilmente più netto. Piuttosto, nel *Ditirambo*, delle anafore strutturanti andranno cercate localmente, come avviene nei lunghi canti della *Laus vitae* (cfr. più sotto): si veda p. es. l'anafora interrogativa «Ove» nella prima lassa (otto occorrenze) o le sette epanalessi esclamative «Scalpita, scalpita!» nelle ultime due.

questo rivelatorio, di un'organizzazione libera ma che proprio le ripetizioni contribuiscono a irregimentare. L'interrogativa «Quale delle Ore» con cui il testo si apre funge da colonna anaforica dell'intera poesia: nella prima strofa la domanda viene rilanciata e variata a più riprese («Quale delle Ore # quale delle Ore marine # quale delle vergini Ore # quale delle Ore divine»), mentre nella seconda la serie viene sostituita dall'anafora «Quella che», replicata tre volte a suggerire possibili risposte. Infine, a introdurre la strofa conclusiva, più breve, torna l'interrogativa duplicata questa volta a contatto: «Quale delle Ore, | quale delle Ore marine». Ma in parallelo a questa doppia serie si volge quella del sintagma-verso «o Ermione», che nella prima strofa compare regolarmente a chiudere il movimento sintattico aperto dall'interrogativa; nella seconda, lo stesso vocativo si ripresenta con una triplice occorrenza, questa volta però all'interno di ciascuno dei tre periodi, che ne risultano così bipartiti. I quindici versi finali riannodano, sempre variandoli, tutti i fili: si è detto della doppia anafora interrogativa, ma i successivi tredici versi non fanno che espandere a mo' di ritornello i sei conclusivi della prima strofa, che da:

con gli occulti beni
che tu le désti,
t'accompagna nel viaggio
di là dai fiumi sereni,
di là dalle verdi colline,
di là dai monti cilestri?

diventa:

con gli occulti beni
che tu le désti,
col segreto linguaggio
che le apprendesti,
o Ermione,
t'accompagna nel viaggio
di là dai fiumi sereni,
di là dalle verdi colline,
di là dai monti cilestri,
o Ermione,
di là dalle chiare cascine,
di là dai boschi di querci,
di là da' bei monti cilestri?

Raddoppiamento del primo sintagma preposizionale «con [...] | che [...]», riproposizione identica degli ultimi quattro versi («t'accompagna nel viaggio # di là dai monti cilestri») e poi ripresa della struttura anaforica «di là da» con nuovi enti, eccezione fatta per i «monti cilestri» che ritornano con l'aggiunta

dell'attributo esornativo «bei»; il tutto inframmezzato con altre due riprese del sintagma vocativo.

Il sistema anaforico ed epiforico a distanza, insomma, rappresenta una decisiva modalità sintattico-retorica di organizzazione della materia anche in *Alcyone*. Le manipolazioni più libere a cui il sistema viene sottoposto consentono strutturazioni polivalenti, eventualmente in relazione dialettica con le articolazioni più rigide che le riprese possono produrre altrove anche nel libro delle *Laudi*. Rispetto al *Paradisiaco*, comunque, la singola novità di maggior rilievo appare il ricorso a ritornelli ampi e variati, che consentono una vasta gamma di modulazioni e una conseguente imprevedibilità pur nella costrizione.¹⁴

1.3. Circolarità strutturale

Sono numerosi i casi in cui le ripetizioni conferiscono al testo una struttura circolare. Anche qui le realizzazioni possono essere plurime, a seconda sia della porzione di testo coinvolta – che può andare da un solo lessema a un'intera strofa –, sia della precisione con cui i membri della ripetizione si collocano a inizio e a fine poesia, sia del peso semantico della ripresa.

Per i singoli lessemi il fenomeno è interessante soprattutto quando a ritornare nel finale sono parole chiave del testo: *Hortus conclusus*: «Giardini chiusi, appena intraveduti # siete per me come un giardino chiuso», *Pamphila*: «Poi che nessun amore umano appaga # conoscerò tutto l'amor del mondo», *L'erba*: «Erba che il piede preme, o creatura # ove l'erba germoglia umile in pace», *L'ulivo*: «Laudato sia l'ulivo del mattino! # il casto ulivo in tutte le sue foglie», *Il nome*: «Donna, ebbe il tuo nome # d'uva nera il tuo nome», *I pastori*: «Ora in terra d'Abruzzi i miei pastori # Ah perché non son io co' miei pastori?».¹⁵

14. Non che nel *Poema* manchino riprese di gruppi di versi, ma per quanto riguarda i ritornelli in senso stretto (o, quanto meno, nel senso in cui li si è trattati qui, per cui una condizione determinante è il ripresentarsi regolare del segmento interessato alla fine di unità strofiche), dell'utilizzo riscontrabile in *Alcyone* non c'è quasi traccia. Tra l'abbondare dei rigidi ritorni epiforici di parole o sintagmi, come si è visto accadere in *In vano*, *Hortus larvarum*, *La statua* (II), *Romanza della donna velata* e *Hortulus animae*, si segnala solo il caso di *Un verso*. Qui il verso del titolo, «E colei che non dorme è mia sorella» di Francesco Vannozzo, viene apposto in epigrafe e si ripresenta al termine della seconda e della terza strofa, benché in quest'ultima dandosi come verso-strofa isolato, secondo un procedimento non raro nelle clausole paradisiache. Niente a che vedere con i ritornelli alcionii, comunque. Sempre imparagonabili sono poi le rigide riproposizioni in finale di poesia di strofe precedenti, come nei casi di circolarità in *Aprile* e *L'incurabile* (per i quali cfr. più sotto).

15. I tre esempi da *Alcyone* si distinguono dai primi – dal *Paradisiaco* – per il fatto che la seconda occorrenza non torna esattamente nell'ultimo verso della poesia nel caso dell'*Ulivo* e del *Nome*, mentre per quanto riguarda *I pastori* è la prima occorrenza a cadere nel secondo verso; anche qui è riscontrabile, insomma, una maggior libertà alcionia relativamente alla funzione ordinatrice della ripetizione. Non è comunque la regola: casi di precisione testa-coda non mancano nemmeno nel libro delle *Laudi*: cfr. l'anafora vocativa «Settembre, son mature le carrube. # Settembre, teco esser vorremmo ovunque!», al primo e ultimo verso delle *Carrube*, e

La ripresa circolare può ampliarsi fino a coinvolgere un intero verso (cfr. *La passeggiata*, *La spica*, *Intra du' Arni*, *Terra, vale!*), ma anche più versi o persino un'intera strofa, come in *Aprile*, al netto di poche variazioni:

Socchiusa è la finestra, sul giardino.
 Un'ora passa lenta, sonnolenta.
 Ed ella, ch'era attenta, s'addormenta
 a quella voce che già si lamenta,
 – che si lamenta in fondo a quel giardino.

#

Socchiusa è la finestra, sul giardino.
 Un'ora passa lenta, sonnolenta.
 Non altro s'ode, ne la luce spenta,
 che quella voce che giù si lamenta,
 – che si lamenta in fondo a quel giardino.

O nell'*Incurabile*, con la prima strofa che torna senza variazioni nel finale, salvo essere poi seguita da un distico a rima baciata che chiude la poesia. Di solito, tuttavia, quando la porzione di testo interessata si allarga la ripresa risulta maggiormente libera. Nel *Ditirambo III*, per esempio, gli ultimi tre versi attingono dall'*incipit* proponendone una sintesi variata:¹⁶

O grande Estate, delizia grande tra l'alpe e il mare,
 tra così candidi marmi ed acque così soavi
 nuda le aeree membra che riga il tuo sangue d'oro
 odorate di aliga di résina e di alloro,

#

tra l'alpe e il mare,
 nuda le fervide membra che riga il tuo sangue d'oro
 odorate di aliga di résina e di alloro!

1.4. Funzione strutturante nella «*Laus vitae*». Collegamenti anaforici

In *Maia* la dilatazione in certi casi abnorme del discorso, unita a una distribuzione della materia poco rispettosa delle simmetrie e delle proporzioni,¹⁷ fa

l'epifora «Novilunio di *settembre!* # e non con le tue rondini, o *Settembre!*» nelle stesse posizioni nel *Novilunio* (la circolarità di questa poesia, unita alla regolare uscita epiforica di ogni strofa in «sempre», denuncia anche una possibile derivazione ballatistica, se è vero che uno dei titoli provvisori del testo era “Ballata di Settembre”; cfr. Roncoroni 1995, p. 709). Meno precisa, infine, la ripresa poliptotica in *All'alba*: «*All'alba* ritrovai l'orma sul posto # Per guarar *l'alba* dismarrii la traccia»).

16. Ciò non vale solo per *Alcyone*, comunque: anche nella paradisiaca *Sopra un "Adagio"* il finale si limita a seguire la traccia della prima strofa, con ripresa libera di alcuni sintagmi e lessemi.

17. Tra i molti («È peraltro giudizio concorde di tutti i lettori che a d'Annunzio non sia consentito un lungo respiro epico», Andreoli-Lorenzini 1993b, p. 894), si vedano i rilievi e il giudizio

si che una funzione strutturante come quella rilevabile nelle altre due raccolte del *corpus* sia quasi del tutto assente. Non ci sono cioè canti interamente organizzati da ritorni di lessemi, sintagmi o versi, e la regolarità portata dalle iterazioni agisce per lo più a livello locale, riguardando porzioni relativamente limitate di testo. Da questo punto di vista, comunque, non sono poche le serie anaforiche di rilievo, e se anzi si estendono a tali sistemi iterativi le considerazioni di Jacomuzzi discusse in § I 1, 2.1., si riconoscerà il ruolo globalmente decisivo che la ripetizione svolge nell'ordinare una narrazione che altrimenti rischierebbe sempre di disperdersi. Detto altrimenti, vale per molti luoghi della *Laus vitae* la dialettica, messa in luce da Jacomuzzi (1974b, pp. 42 e *passim*), secondo la quale proprio le iterazioni protratte costituirebbero allo stesso tempo uno strumento efficace di dilatazione anche estrema del discorso e l'argine che faccia scorrere tale discorso secondo itinerari prestabiliti.

Per quanto riguarda la funzione strutturante delle anafore a distanza l'esempio più celebre di collegamento anaforico è quello delle «città terribili», il cui inno occupa l'ultima parte del canto XVI. Qui ciascuna delle cinque strofe presenta in attacco la stessa struttura sintattica (con una piccola variazione nell'ultima) e ripropone il sintagma inarcato che dà il titolo alla sezione: «Gloria delle città | terribili, quando a vespro # Orrore delle città | terribili, quando su le vie # Febbre delle città | terribili, quando il Sole # Sonno delle città | terribili, quando dal fiume # Alba delle città | terribili, aurora che squilla». In questo caso, l'anafora non soltanto assicura una scansione ordinata ai 115 versi del brano, ma agendo da segnale macroscopico di riconoscimento ne esalta l'autonomia lirica rispetto al flusso narrativo del poema, in una dialettica tra ordine centripeto (all'interno della sequenza) e distacco centrifugo (rispetto alla totalità della compagine testuale).¹⁸

Tra i due poli delle serie iterative a contatto e dei richiami pur attenuati

assai negativo che di questa distribuzione «sgangherata» dà De Micheli 1960, secondo il quale una simile difformità va ricondotta all'incapacità dannunziana di superare «lo iato fondamentale [...] fra l'atteggiamento lirico e la durata narrativa», l'incapacità cioè di riconoscere i limiti di un'ispirazione fondamentalmente inadatta al «poema costruito» (p. 237). Sulla frammentarietà immanente all'arte dannunziana, e quindi sulla costitutiva incapacità di pervenire «ad ampie e armoniche rappresentazioni della vita», cfr. anche il giudizio di Croce 1964a, pp. 53 e sgg. (in partem, p. 55).

18. Per altri esempi, cfr. il parallelismo sintattico marcato e fondato sull'iterazione che connette due strofe consecutive nel canto II (vv. 106-110 e 127-131); ma si veda soprattutto la preghiera a Erme del canto IX, che si dilunga per ben trenta strofe molte delle quali scandite dall'interiezione vocativa, eventualmente supportata dalla richiesta d'ascolto del poeta. Non mancano poi richiami epiforici, benché generalmente circoscritti: cfr. p. es. la chiusa allitterante che torna a due strofe di distanza per marcare la notte di Patre nel canto V: «man tese di mendicanti, | riso ambiguo di prossenèti, | e frode e fame in agguato # né i Rodii, né gli Ateniesi | di belle parole eran quivi; | ma frode e fame in agguato» (vv. 145-147 e 187-189); oppure, nella parte centrale del canto XV, l'epifora vocativa «Ulisside» che chiude tre strofe nella commemorazione del compagno caduto (vv. 399, 420 e 462).

a distanza, nella *Laus vitae* si dispiega un ampio spettro di soluzioni, quasi sempre però facenti perno sull'anafora. Si vedano le nove occorrenze di «Furronvi» e «vi furono», intrecciate con la serie di «altre» – in tutti i casi anafore pure – tra i vv. 148-220 del canto II, o le altrettante del vocativo «Zeus» nella parte centrale del canto VII. O, ancora, il mobile intreccio che sostiene per quasi 200 versi il «canto amebèo della guerra» (canto XV), tutto giocato sul «melodioso [...] clamore | discorde» che contrappone «il lagno dei vinti» e «lo scherno dei vincitori»: proprio la coppia di lessemi «vinti» – «vincitori» scandisce le battute dialogiche, a loro volta ricche di rimandi interni. Tornando invece ai vocativi, emblematico è il ventesimo canto, organizzato per quanto asimmetricamente sul ritorno del dedicatario «Enotrio»: tre occorrenze, con ripresa dell'intero verso e della prima parte del successivo («Enotrio, ora e sempre laudato | sii tu fra»), ai vv. 150-151, 161-162 e 169-170, e corrispondenza testa-coda a incorniciare perfettamente il canto – unico caso nella *Laus vitae* – tra il primo e l'ultimo verso («Enotrio, in memoria dell'ora # dei numi indiget, o Enotrio»).¹⁹

19. A margine va considerata una tipologia di riprese a distanza difficilmente catalogabili, e che si configurano come fenomeni residuali rispetto a quelli discussi finora. Si tratta di ritorni liberi, non definiti per la posizione nella strofa o nel verso né per una cadenza regolare; la messe di tali ritorni è, naturalmente, sterminata, ed è difficile discernere i casi davvero significativi. Ciononostante, alcuni richiami più marcati conferiscono un indubbio senso di ordine alla materia del testo. Nel canto XI della *Laus vitae*, p. es., il lunghissimo episodio, di grande peso ideologico, dell'apparizione in sogno delle Muse (vv. 274-567) è tutto tramato di ritorni a distanza: dal sintagma «aquile senza nido» che connota le Castalidi (quattro occorrenze: vv. 296, 306-307, 360 e 463) alle cinque occorrenze del verbo «venivano» che ne accompagna l'apparizione (vv. 295, 307, 316, 320 e 358); dal ribattere, enfatizzato dalle maiuscole, sull'«Uomo» e sull'«Orbe» pronti alla rinascita (vv. 333-336, 373-376 e 567), all'immagine della «fornace di gloria» nella quale le nove Muse classiche gettano i loro strumenti distintivi, compiendo il sacrificio simbolico per l'avvento della decima Musa (vv. 337, 342, 378). Proprio il triplice nome della Musa moderna torna a più riprese, ora unito ora disseminato nelle sue componenti: «Euplete! Eurètria!» S'udiva» (v. 400) – «Energèia!» Fuggito» (v. 406) – «Euplete Eurètria Energèia» (v. 485) – «Dissi: "Euplete, decima Musa» (v. 505) – «odimi, Eurètria Energèia!» (v. 518). Sempre in *Maia*, un sintagma che a forza di ripetizioni si imprime nella memoria del lettore è senza dubbio «cari compagni», sorta di *leitmotiv* che punteggia il lungo racconto del viaggio in Grecia (canti IV-XV). La ricorsività del nesso, l'aggettivo sempre in posizione epitetica, la tendenziale fissità posizionale (spesso il sintagma costituisce la clausola del verso) danno a questa ripetizione un sapore epico, da stile formulare, massimamente verificabile nei canti di maggiore concentrazione, come il quinto (peraltro uno dei più narrativi del poema, con la visita alla suburra di Patre), il decimo e il quindicesimo (dove però l'espressione è variata in «dolci compagni»). Il fenomeno è riscontrabile anche in alcuni dei poemetti alcionii più lunghi: numerose riprese di versi e sintagmi che punteggiano un testo di ampie dimensioni come *Loleandro* lavorano a favore dell'unità complessiva dell'ecloga. Al di là dei nomi dei personaggi, le tre ninfe Erigone, Aretusa e Berenice e il poeta-Glauco con i compagni Ardi e Derbe, che ritornano singolarmente o associati lungo tutto il componimento, sono molti i sintagmi che si segnalano per la frequenza delle riprese o per la pregnanza semantica. Sul primo versante spicca l'immagine del «bianco mare», presente con nove occorrenze (tutte epiforiche tranne una) e con una concentrazione nella quinta e ultima parte; su di essa viene peraltro instaurata una forte corrispondenza testa-coda, tra l'intero v. 4 e il conclusivo v. 482: «tra gli oleandri lungo il bianco mare? # tra gli oleandri lungo il bianco

2. Ripetizioni e finali di poesia

La ripetizione è tanto più suscettibile di svolgere un ruolo strutturante quanto più si situa nei luoghi forti, maggiormente esposti, di un testo. Per quanto riguarda i finali di poesia, in D'Annunzio si rilevano due particolari modalità iterative i cui effetti sono ascrivibili a una funzione ordinatrice.

Innanzitutto, la tendenza sia paradisiaca che alcionia a riprendere nei versi conclusivi lessemi o sintagmi già presenti in modo sparso nel testo. Mi riferisco qui a riprese libere, escludendo dunque i ritornelli e le configurazioni circolari; proprio questa libertà dà il carattere principale al modulo in esame, che si costituisce come sintesi unificante di materiali lessicali precedentemente dispersi. In alcuni casi la ripetizione di una o più parole e la loro concentrazione si accompagna a una risemantizzazione delle stesse. In *Hortus conclusus*, per esempio, i tre versi della strofetta conclusiva, introdotti dal «Così», replicano due sintagmi dalla costruzione allegorica dei «giardini chiusi» che occupa tutti i 56 versi precedenti, esplicitandone il significato relativamente al rapporto poeta-Maria: «*Giardini chiusi*, appena intraveduti» (v. 1) – «pieni d'un sogno non sognato mai | gli occhi mortali» (vv. 53-54) – «Così la prima volta io vi guardai | con questi occhi mortali. Voi, signora, | siete per me come un *giardino chiuso*». Evidente è anche la centralità tematica della ripresa, che stabilisce il nucleo del rapporto io-tu all'insegna di una duplice distanza: quella dello sguardo contrapposto al tatto come conoscenza erotica («Chi osa? Chi vi prende?» sarà detto nella lirica successiva) e quella dell'umano contrapposto alla qualità divina della donna, che proprio qui assume definitivamente i caratteri di inaccessibilità sacrale prima solo accennati nella poesia *In votis*.

Se questa è una possibilità realizzativa, molto più spesso la sintesi finale non apporta con la sua attività combinatoria che uno sviluppo semantico minimo, quando non assente. L'effetto sarà allora, soprattutto, quello di “tirare le fila” del discorso, di radunare alcuni tasselli/motivi più o meno rilevanti e suggellare così il testo con una ricapitolazione delle sue linee musicali. Il *Poema paradisiaco* è la raccolta proporzionalmente più interessata dal fenomeno;²⁰ inoltre le sintesi paradisiache coinvolgono spesso sintagmi o interi versi, ladove in *Alcyone* prevalgono le riprese di lessemi, non di rado, peraltro, dal valore semantico marginale.

mare». Sempre epiforica è la quadrupliche occorrenza del «lauro trionfale» (vv. 40, 48, 211 e 400), locuzione centrale sul piano tematico, così come il *leitmotiv* del giorno imperituro: «“Il Giorno” disse pianamente Erigone | verso la luce “non potrà morire» (vv. 17-18) – «Splendea sul mondo un giorno imperituro» (206) – «E il giorno estivo non potea morire» (v. 416) – «“Il Giorno” disse “non potrà morire» (v. 432; per una lettura complessiva dell'*Oleandro* e una riflessione sulle implicazioni ermetiche di questa notazione temporale cfr. Mariano 1976, pp. 335-37).

20. In questo senso, sono emblematiche le sestine di *Suspiria de profundis*, dove il ritorno di tutte le parole-rima nel terzetto finale è obbligato dalla norma metrica stessa.

Un esempio con ripresa di sintagmi, dal *Buon messaggio*, dove il sovrapporsi dei ritorni è tale persino da renderne disagiata la messa in evidenza:

«E le piccole *foglie in cima ai rami*
 #
 questo bene! – O sorella, dunque *in cima*
ai rami, ai rami teneri, è la prima
foglia? e brilla? E tu hai dunque raccolta
 #
 E tu cantasti già qualche canzone
 #
 brama! Oggi TUTTA LA BONTÀ S'ADUNA
 IN QUEL CUORE che seppe ogni disgusto:
 TANTA BONTÀ CHE PARMÌ ISMISURATO
 IL CUORE... – E dimmi, dunque, dimmi: *in cima*
ai rami, ai rami teneri, è la prima
foglia? e brilla? E tu hai dunque cantato?

Per quanto riguarda la ripresa di singoli lessemi,²¹ mi terrò alla lirica conclusiva di *Alcyone, Il commiato*. Lì, quasi tutte le parole piene dell'ultima quartina saffica, che funziona da congedo per l'*envoi* dell'«ode», hanno almeno un corrispettivo, magari con variazioni, tra i versi che la precedono:

Ode, così gli parla. Ed alla suora,
 che vedrai di dolcezza lacrimare,
 dà l'ultimo ch'io colsi in su l'aurora
 giglio del mare.

L'«ode» era già ai vv. 112 e 113 (nel secondo caso proprio con un vocativo), il sintagma «gli parla» al v. 147, la «suora» al v. 141, il «mare» ai vv. 93, 109 e 174. Si aggiungano «dolce» (v. 34), «lacrime» (v. 102), l'aggettivo *ultimo* (vv. 92 e 115), «coglie» (v. 134), mentre il verbo *vedere* è presente, con le variazioni poliptotiche del caso, ai vv. 11, 14, 146 e 178. Solo i lessemi «aurora» e «giglio», insomma, restano irrelati, benché il primo evochi per antonimia l'ora vespertina che caratterizzava simbolicamente il congedo elegiaco della prima parte («Ma cade il vespro, e tempo è d'esulare», v. 73; «Mai fosti bella, ahimè, come in quest'ora l'ultima, o Pania!», vv. 91-92). In questo caso è proprio l'abbondanza dei richiami a generare la sensazione di un recupero riepilogativo, che ben si attaglia del resto alla funzione di commiato – globalmente inteso – affidata a questa poesia.

Il secondo fenomeno da esaminare, relativamente ai finali di testo, rap-

21. Non che sintesi conclusive con riprese di sintagmi e interi versi manchino del tutto in *Alcyone*: una poesia come *Il Gombo*, per esempio, mostra una catena e un'abbondanza di ritorni persino superiori a quelle del *Buon messaggio*.

presenta uno dei rari casi di modulo iterativo a contatto dotato di una certa pertinenza strutturante. È ciò che avviene quando a una ripetizione nei versi finali venga affidato il compito di marcare la chiusura ritmico-sintattica o “tematica” del discorso, grazie a una posizione rilevata o a una particolare pregnanza semantica nell’economia del testo. Una funzione di questo tipo è stata riconosciuta (Dal Bianco 1998, p. 236) alle coppie anaforiche collocate negli ultimi due versi della poesia, in una sorta di slittamento a inizio verso del tradizionale ruolo demarcativo svolto dalla rima baciata del distico finale in forme metriche quali l’ottava, il sonetto elisabettiano, ecc. Da tale punto di vista, tuttavia, il *corpus* dannunziano risulta carente: sono pochissime le anafore pure nei finali di lirica, e mai a marcare il distico conclusivo.²² Anche non limitandosi strettamente agli ultimi due versi, la casistica resta comunque poco nutrita: un’anafora grammaticale e per di più attenuata dalla congiunzione: «*Ella* così pose il giogo | a l’artefice superbo. | *Ed ella* non disse verbo. | Splendeva come in un rogo» (*Il giogo*); e una simploche, questa invece rilevatissima ma grazie soprattutto al sintagma epiforico, laddove l’anafora è ancora grammaticale benché duplice:

Quivi masticherò la foglia amara
del mio lauro, seduto su quell’arca.

Quivi disfoglierò la rosa vana
dell’amor mio, seduto su quell’arca.

[*L’arca romana*]

In ogni caso la disposizione delle repliche finali, anche quando ammicca all’anafora, appare generalmente più libera. Così è per esempio per la triplice occorrenza di «udremo» nel finale del *Cervo*, con rispettivamente un’anafora solo sintattica e un’anafora solo metrica: «bramire. *Udremo* a notte le sue lunghe | muglia, *udremo* la voce sua di toro; | sorgere il grido della sua lussuria | *udremo* nei silenzi della Luna»; un principio analogo segue anche *La muta*, benché l’iterazione sia meno rilevata: «con la sua muta *va verso* il canile, | *va verso* Oleggio ricca di filande. || *Vapora* il fiume le sterpose lande».

Ma si è accennato all’epifora, che nell’*Arca romana* mostra bene il suo potenziale in termini di effetto di chiusura impresso alla sequenza (per questo valore del modulo, cfr. § I 3, 2.). Si tratta in realtà dell’unico caso alcionio, e nondimeno proprio la rima identica risulta una delle configurazioni iterative più diffuse nei finali di poesia, grazie alla sua forte presenza nel *Paradisiaco*. Lo stilema può intervenire in componimenti già rimati e inserirsi nello schema preesistente; allora la corrispondenza lessicale piena rafforzerà ulterior-

22. Fa eccezione, apparentemente, *Le Ore marine*, ma al di là della debolezza di un’anafora solo grammaticale (e al di là del fatto che i versi coinvolti sono tre), la configurazione iterativa nel suo complesso obbedisce a una strategia assai più ampia e del tutto estranea al modello del distico baciato.

mente la regolarità di base, come nelle quartine a rime alternate dell'*Inganno*, di cui l'ultima infila addirittura due rime identiche (e si noti la *geminatio* con triplicazione dell'avverbio):

Oh questa gran rinunzia e quest'*oblio*
di tutto, ai piedi tuoi! *Sii benedetta.*
(L'anima non avrà giammai l'*oblio*,
giammai l'*oblio*, giammai). *Sii benedetta.*²³

Altrove l'epifora compartecipa a una soluzione metrica non rara nel *Poema paradisiaco*, vale a dire l'aggiunta, alla fine del componimento, di una coda di uno o due versi isolati dal punto di vista strofico, in funzione di suggello. Quando ciò accade, la rima identica, iper-connotando un modulo che già di per sé segnala la chiusura, vede a sua volta potenziato il suo effetto risolutivo. Si veda *L'incurabile*: sei strofe di sei versi ciascuna, regolarmente rimate (schema ABBAAB), e dopo l'ultima, che peraltro è l'esatta ripresa della prima, conclude la poesia un distico a rima baciata identica AA: «Ma perché quest'immagine *t'assale*, | Anima? Che tristezza oggi *t'assale*?». Ancora più marcato, quasi didascalico, l'effetto della rima baciata identica che chiude *Le mani*, perché la corrispondenza non si limita alla parola-rima, ma coinvolge praticamente l'intero verso-strofa aggiunto in coda: «Noi sentimmo, così, che ne la frale | palma chiuder potevano esse un mondo | immenso, e tutto il Bene e tutto il Male: || Anima, e tutto il Bene e tutto il Male».²⁴

Anche fuori dalle configurazioni anaforiche o epiforiche la funzione strutturante delle iterazioni finali è percepibile quando esse tocchino nuclei tematici della lirica di cui accompagnano la chiusura, magari suggellandola con una *pointe* vagamente sentenziosa. Tra i casi emblematici vanno annoverate

23. Così anche nel *Sogno* in terzine dantesche, dove gli ultimi quattro versi (terzina + verso-strofa isolato) riprendono la rima identica dei vv. 4 e 6 e gliene accoppiano un'altra: «– Dormi? Dormi? – Ella non rispose *mai*. | Il lenzuolo pareva di lei men *bianco*. | Su la terra nessuna cosa *mai* || vedran gli occhi più bianca di quel *bianco*». Nell'altro *Sogno*, in quattro quartine come *L'inganno* benché questa volta a rima incrociata, oltre alla rima identica si trova nel finale una saturazione iterativa che eccede il tentativo di descrizione unitaria (caso peraltro non raro nel *Paradisiaco*): «Io non odo i MIEI passi. *Io sono come* | *un'ombra*; il MIO dolore è *come un'ombra*; | è tutta la MIA vita *come un'ombra* | vaga, incerta, indistinta, senza nome».

24. Forse memore, per tipologia iterativa e per la comune presenza del vocativo *anima*, oltre che per la posizione conclusiva nel testo, di questo finale da *Serres chaudes* di Maeterlinck: «Et la tristesse de tout cela, mon âme ! et la tristesse de tout cela !» (*Âme*). Peraltro la poesia in questione contiene diverse immagini ospedaliere che si ritrovano nelle paradisiache *Le tristezze ignote* e *L'incurabile*, senza contare che anche il distico finale con rima identica e vocativo «Anima» di quest'ultima riecheggia la chiusa di *Âme* (cfr. Andreoli-Lorenzini 1993a, p. 1181). Interessanti sono, per concludere, le anafore o epifore sintattiche collocate su un unico verso, particolarmente adatte a marcare la chiusa proprio in virtù della loro concentrazione. Non a caso il modulo dà luogo a due dei finali alcionii più memorabili: «che ieri | *m'illuse*, che oggi *t'illude*, | o Ermione» (*La pioggia nel pineto*), «Il ponente schiumò ne' suoi capegli. | *Immensa* apparve, *immensa* nudità» (*Stabat nuda Aestas*).

senz'altro le alcionie *Meriggio* e *La morte del cervo*. Nella prima si ha il gioco, ai limiti della concettosità, tra l'antitesi e la figura etimologica, della coppia *vita-morte*: «In tutto io *vivo* | tacito come la *Morte*. || E la mia *vita* è divina». Se il valore ideologico di questa trafila non ha bisogno di essere rimarcato, non è da meno l'ultima quartina della seconda poesia citata:

Bellissimo m'apparve. In ogni muscolo
gli fremeva una vita inimitabile.
Repente s'impennò. Sparve *Ombra* labile
verso il Mito nell'*ombre* del crepuscolo.

La confusione tra ombre che l'iterazione poliptotica riflette quasi iconicamente accompagna il dileguarsi della creatura mitica, in un evento che se non è di perdita definitiva – sono ancora di là da venire le creazioni mitiche culminanti nel «folle volo» e conseguente scacco di Icaro – rimane comunque di grande peso nell'evoluzione spaziale e cronologica, latamente narrativa, dell'avventura alcionia (cfr. Mariano 1976, p. 32: la vicenda del Centauro «suggella con una enorme indicazione di lontananza [...] il tempo della grande Estate», e sui «significati ermetici di chiusura (*sparve, ombra, crepuscolo*)» dell'ultima quartina «per la prima volta la vicenda di *Alcione* ha un sussulto, nel senso di un “sentimento dello spazio”, che improvvisamente invita all'umano»).²⁵

3. *Catene isotopiche*

Una funzione di tipo organizzativo delle ripetizioni è attiva anche sul piano semantico, quando le riprese che punteggiano una poesia creano una catena isotopica riferibile al suo nucleo tematico. I testi che presentano (serie di) ripetizioni di parole chiave sul piano tematico abbondano; vale la pena prendere

25. Altri esempi. La quartina di congedo del *Ditirambo IV*: «*Icaro, Icaro, anch'io* nel PROFONDO | MARE precipiti, *anch'io* v'inabissi | la mia virtù, ma in eternò in eternò | il nome mio resti al MARE PROFONDO!», dove l'eroica dichiarazione d'intenti si sposa con la proliferazione iterativa. Così anche nell'ultima terzina del sonetto *O Giovinezza!*, pur meno altisonante: «*Odo altro* suono, VEDO *altro* bagliore. | VEDO in occhi fraterni ardere vive | lacrime, *odo* fraterni petti ansare». Oppure, saltando dall'epilogo al prologo paradisiaco, cfr. *In vano*: «D'innanzi a noi, nel buio, | la *Morte* è senza face. | – Gloria! – *Morremo* in vano». Infine può essere annoverato tra questo gruppo il gioco etimologico, tra epifora e anadiplosi, che chiude l'ultima saffica dell'*Ulivo*: «Tocca l'anima nostra come tocchi | il casto ulivo in tutte le sue foglie; | e non sia parte in lei che tu non *veda*, | *Onniveggente!*». A margine un breve cenno a *Maia*, esclusa per ragioni di comodità espositiva dalla trattazione del fenomeno. Canti che si chiudono su iterazioni di un certo rilievo in realtà non mancano: una *geminatio* nel XV («*Voliamo voliamo*, cavalli | di fuoco, sul fango dei vinti!»), un'anafora sintattica esclamativa nel XVI («*ob* Alba, o risveglio dell'Uomo | eletto al dominio del mondo!»), una concentrazione parallelistica e trionfalistica di possessivi nel XVII («cantar tu potrai dal *tu*o pieno | petto i *tuoi* dii ne' *tuoi* templi») e il motto delle *Laudi* nel XXI e ultimo: «ché *necessario* è navigare, | vivere non è *necessario*».

come esempio un testo ideologicamente di primo piano quale è *Meriggio*, per verificare intrecci iterativi e semantici di sicuro valore. Le serie chiave sono quelle di «silenzio» (3 occorrenze, in un caso «silente»²⁶), «nome» (6 occorrenze, in un caso «nomai»), «uomo» (4 occorrenze, in due casi l'aggettivo) e quella etimologica, che riprende a sua volta il titolo, «meridiano» – «Meriggio». A queste si possono aggiungere l'anafora poliptotica a distanza «obliviosa» – «oblio» e la duplice occorrenza di «bonaccia». Nella prima parte della poesia, descrittiva del paesaggio marittimo (vv. 1-56), le serie iterative del *silenzio*, della *bonaccia* e dell'*oblio*, magari direttamente accostate (cfr. «l'oblio silente» e «Bonaccia, calura, | per ovunque silenzio») concorrono a delineare il quadro di calma irreal e di stordente calore che propizierà l'estasi panica. Estasi che prende il via con l'irruzione dell'io al v. 58 (prima solo affiorante al v. 11: «se ascolto»): da lì si svolgono le altre catene, significativamente al negativo: «Perduta è ogni traccia | dell'uomo», «Ogni duolo | *umano* m'abbandona», «Non ho più nome», «E non ho più nome», fino alla doppia sintesi:

non han più l'usato nome
 che suona in labbra *umane*.
 Non ho più nome né sorte
 tra gli *uomini* [...]

L'annullamento completo dà già nello scatto euforico, e una *correctio* introduce l'ultima occorrenza di «nome», questa volta pienamente affermativa e saldata con la serie dell'ora meridiana: «ma il mio nome | è Meriggio». Proprio la serie del *meriggio* compie in questa associazione un salto qualitativo, che carica enormemente di senso quella che era alla prima occorrenza una semplice notazione temporale «E sento che il mio volto | s'indora nell'oro meridiano» (vv. 69-71; e lo stesso significato poteva essere attribuito, prima del finale della poesia, al titolo). Va infine rilevato come l'enfasi anche ideologica che le serie iterative delle ultime due lasse portano con sé influisca retroattivamente su quelle della prima parte: l'«oblio», per esempio, che partecipava alla descrizione dell'afa silenziosa, intensificandola, svela *a posteriori* il suo valore anche programmatico, ossia la dimenticanza virtuosa dell'umano e del nome – in questo veramente equiparati – come condizione dell'esperienza panica.

3. Effetti di sospensione

L'arresto della corrente informativa e la pausa introdotta al fine di indugiare su un determinato segmento del discorso sono tra le caratteristiche es-

26. Ma cfr. anche «Voce non suona» (a sua volta ripetuto, con chiasmo), «si tace» e «non ha sussurri».

senziali di ogni fenomeno iterativo (Lausberg 1969, p. 132). A seconda delle strategie che regolano il suo impiego, tuttavia, la ricorsività lessicale può esasperare o meno questo effetto immanente, arrivando in certi casi a negarlo, se non del tutto, almeno in buona parte. Una tale evenienza si verifica frequentemente anche in D'Annunzio, e ai fenomeni che la procurano sarà dedicato il paragrafo § I 5. Qui invece si tratteranno i moduli iterativi che tendono con più energia a ostacolare il progresso idealmente lineare del discorso. Occorre però introdurre una macro-distinzione preliminare che orienterà le analisi di questo paragrafo: da un lato, si tratteranno i rallentamenti locali, quando le repliche costringono a soffermarsi su *loci* circoscritti del testo; dall'altro, sarà da verificare come l'effetto di sospensione arrivi talvolta a coinvolgere l'intera poesia, configurandola quindi come un gioco di continui ritorni, con poco riguardo per lo sviluppo logico-sintagmatico.

1. *Anafore e pause della progressione sintagmatica*

Molti degli esempi portati in § I 1 potrebbero figurare in una rassegna di tali arresti del discorso tramite ripetizioni. Il che non sorprende: se è vero che le riprese e soprattutto le anafore a contatto tendono «a sottolineare e quindi a isolare idealmente momenti particolari del testo [...] spingendo in buona sostanza sul pedale della lirica» (Dal Bianco 1998, p. 210), è ovvio che in un poeta di per sé incline alla magniloquenza come D'Annunzio questi momenti risultino particolarmente propizi a un indugiare enfatico. Non è il caso di riproporre i medesimi esempi: ognuno potrà verificare come spesso *geminationes* e anafore producano un rallentamento della progressione discorsiva a favore di un'impennata verticale del tono. Quest'ultimo non è comunque che uno degli effetti che scaturiscono da iterazioni simili. Tenendosi alle anafore, l'impuntarsi lirico che determinano può dar vita a pause più rilassanti e trasognate, come accade non di rado nei quadri naturalistici di *Alcyone* o nei suoi momenti evocativi:

Il vento che le tocca
tocca anche le tue palpebre un po' stanche,
tocca anche le tue vene delicate; [La tenzone]

Forse l'anima mia, quando profonda
sé nel suo canto e vede la sua gloria;
forse l'anima tua, quando profonda
sé nell'amore e perde la memoria [Bocca d'Arno]

Ecco una nave in vista
 tra il Serchio e il Gombo.
 È carica di marmi,
 è carica di sogni [Le madri]

*Antigone dall'anima di luce,
Antigone dagli occhi di viola,
l'Ombra che solo nell'esilio truce
egli amò sola.* [Anniversario orfico]

*Assai lungi, di là dall'Argentaro,
assai lungi le rupi e le paludi
di Circe, dell'iddia dalle molt'erbe.* [L'incanto circeo]

la melodia
*che fan tra i vinchi
che fan tra i giunchi
delle ripe rimote* [Il novilunio]

Nel *Paradisiaco*, l'effetto di tali configurazioni appare piuttosto quello di caricare alcuni concetti o semplici particolari descrittivi di un languore estenuato, magari all'insegna della facile cantabilità (del resto frequente anche nei casi alcionii):

voi su' freschi vènti
da le selve ascose
*non odor di rose,
non odor di timo
avrete [...]* [In votis]

Qualche cosa era in me, di quel soave.
*Pure, voi non mi amate ed io non vi amo.
Pure, quando vi chiamo, io non vi chiamo
per nome. E il vostro nome è quel de l'Ave:* [La passeggiata]

*Chiuse le labbra ai baci,
chiuse per sempre al nome* [L'ora]

Siamo dunque fedeli
*poi che tanto ridemmo,
poi che tanto piangemmo
sotto immutati cieli!* [Invito alla fedeltà]

Giungono a le finestre
(come tarde le barche!)
*un odor di bitume,
un odore silvestre.* [Le tristezze ignote]

*Ancóra qualche rosa è ne' rosai,
ancóra qualche timida erba odora.* [Consolazione]²⁷

27. Pause come queste sono difficilmente rinvenibili in *Maia*, dove è sempre dietro l'angolo lo sconfinare delle coppie anaforiche nell'innalzamento oratorio. Il tono può tuttavia distendersi in rievocazioni affettuose, come quella familiare, di sapore paradisiaco: «ché pel sangue

1.1. *Versi bimembri anaforici*

L'effetto di rallentamento è riscontrabile anche in quelle anafore (molto più raramente epifore) che, giocate tutte all'interno dell'unità versale, ne marciano la struttura bipartita, magari isocolica; questi versi bimembri (o trimembri) anaforici²⁸ producono un rallentamento del flusso discorsivo proporzionale all'azione centripeta e di messa in rilievo svolta dall'iterazione interna (legata, perciò, anche al grado di autonomia sintattica del verso in questione), oltre naturalmente all'ampiezza e al peso semantico dei lessemi o sintagmi coinvolti. Alcuni esempi tra i molti:

<i>mentre io parlava, mentre io v'ascoltava,</i>	[<i>La passeggiata</i>]
<i>Chi osa? Chi vi prende? Chi vi tiene?</i>	[<i>La passeggiata</i>]
<i>in una sola onda, in un sol fiume</i>	[<i>La sera</i>]
<i>Morta è Selene; morta son le Argire;</i>	[<i>La Naiade</i>]
<i>A la prima rugiada, al primo raggio</i>	[<i>La buona voce</i>]
<i>come un fiale, come il miele</i>	[<i>Laus vitae</i> I, 12]
<i>in ogni luogo, in ogni evento,</i>	[I, 79]
<i>Quante voci, quanti richiami,</i>	[II, 82]
<i>Contra i nemi, contra i fati,</i>	[IV, 211]
<i>era già luce, era già fiamma.</i>	[XI, 392]
<i>di fimo, d'ânace, d'aglio,</i>	[XVII, 97]
<i>un che di aspro, un che di ferino</i>	[XVIII, 101]
<i>Ove gli urla, ove i canti, ove i balli?</i>	[<i>Ditirambo</i> 1]
<i>verso il Gombo, verso il Serchio,</i>	[<i>Meriggio</i>]
<i>Ecco l'erba, ecco il verde, ecco una canna.</i>	[<i>Bocca di Serchio</i>]
<i>Di spruzzi, di sprazzi, di fiocchi, d'iridi</i>	[<i>L'onda</i>]
<i>Mi scapiglio, mi scalzo, mi discingo.</i>	[<i>Baccha</i>]
<i>Immensa apparve, immensa nudità.</i>	[<i>Stabat nuda Aestas</i>]
<i>Si scrollò, si squassò, si svincolò.</i>	[<i>La morte del cervo</i>]
<i>anche laggiù su l'istmo, anche a Corinto,</i>	[<i>L'uva greca</i>] ²⁹

mi corse | *pensier della madre lontana, | pensier delle dolci sorelle* | e del mio focolare» (*Laus vitae* IV, 258-261); oppure si veda l'interrogazione elegiaca che apre il ricordo della primavera fiesolana: «*Chi mi consolerà, mentre | vivo sotto cieli pur dolci, | chi mi consolerà dei soli | spenti, dei giorni caduti?*» (XI, 64-68).

28. Riprendo la definizione di Mengaldo 2014, pp. 51-2 e 102.

29. Al di fuori dell'anafora i rallentamenti possono essere prodotti dai parallelismi iterativi a contatto. Alcuni esempi: «Oggi tutta la *bontà* s'aduna | in quel *cuore* che seppa ogni disgusto: | tanta *bontà* che parmi ismisurato | il *cuore*...» (*Il buon messaggio*), «Ella stende l'*angoscia* sua nel *sonno*. | L'*angoscia* è forte, e il *sonno* è così lieve!» (*Aprile*), «o antico Autunno, in qual mai tempo e dove | m'erano *queste cose* godimento | sommo? in qual tempo, dove, se a me intento | *queste cose* oggi paiono sì nuove?» (*O rus!*), «Era uno strano *giorno*. | Oh il *giorno tanto pallido* era in torno, | *pallido tanto* che faceva stupore» (*Un ricordo* III, con *gradatio*); «O *vento* li combatte, | o *pioggia*. Né *vento né pioggia*» (*Laus vitae* XII, 61-62), «*Congiunto* fui alla colpa | come la *vertebra* è *congiunta* | alla *vertebra* nella schiena» e «*bello* era e *triste* di *bellezza* | e di *tristezza* gorgónee» (XVII, 845-847 e 973-974); «Ella s'*inclina* al Sole che la cuoce, | *verso* la terra onde umida erba nacque; | s'*inclina* e più s'*inclinerà* domane | *verso* la terra ove sarà colcata» (*La spica*), «La *fava anzi* la luce | vello, *sce-mante la luna*; la *fava*, | *anzi* che compia lo *scemar la luna*, | batto; e refrigerata la ripongo» (*L'opere*

2. *Epifore*

All'altro estremo del verso, le epifore a contatto, in particolare se metriche e sintattiche insieme, portano *naturaliter* con sé un marcato valore di chiusura, che le rende ideali per i finali di strofa se non dell'intera lirica (cfr. § 1 2, 2., a cui si rimanda per altri e più marcati esempi, in particolare per quanto riguarda i finali di poesia):

Le mani de le donne che incontrammo
una volta, e nel sogno, e ne la vita:
oh quelle mani, Anima, quelle dita
che stringemmo una volta, che sfiorammo
con le labbra, e nel sogno, e ne la vita! [Le mani]

Ma non l'opaca morte ne le bare
sterili; ben, la pace in che tu sogni
verso i cieli: dormìr teco, sognare
tutti i tuoi sogni. – [Le foreste]

Ella non soffre. Continuamente
quante d'innanzi a lei passano vite!
Ella muove le labbra scolorite
ne la preghiera continuamente. [L'incurabile]

Sorvolano le rondini quel vetro
lieve cui godon rompere coi bianchi
petti: una piuma cade e corre al mare.
E di là dalle verdi canne i monti
di Cori son cilestri come il mare. [Lo stormo e il gregge]

Il fenomeno interessa specialmente il *Poema paradisiaco* e il rilievo andrà esteso al complesso dei moduli epiforici a contatto, il cui utilizzo nella raccolta del '93 appare sovrabbondante sia se confrontato con quello degli altri due libri sia, direi, in assoluto.³⁰ Ciò va con ogni probabilità ricondotto a quella che sembra la tendenza paradisiaca generale, vale a dire un impiego della ripetizione che marchi fortemente il ricadere del discorso su sé stesso, in un continuo contraddire gli accenni di uno sviluppo sintagmatico.

La sproporzione si mantiene anche quando si considerano gli impieghi più liberi dell'epifora, che si avvalgono della mancata coincidenza tra piano metrico e piano sintattico per produrre effetti abbastanza variegati. Ne è un

e i giorni), «il vel che vi bagnò forse la Grazia, | forse il velo onde fascia | la Grazia questa terra di Toscana» (*Pace*), «Mani cupide premono i miei fianchi | turgidi (sembra che gli arsi occhi bevano | prima che i labbri) mani mi sollevano | su arsi volti, di polvere bianchi» (*Lotre*), «di rincontrarsi un dì, se non in cima? | Quel dì voi canterete un inno istesso | di su la cima» (*Il commiato*).

30. Basti pensare al fatto che, mentre le epifore semantiche a contatto si aggirano intorno alla quarantina di casi nei due libri delle *Laudi*, il *Paradisiaco* – assai più breve per numero di versi – ne fa registrare più di 60.

esempio la creazione di anafore (metriche) che siano contemporaneamente epifore (sintattiche): in casi del genere il doppio travalicamento del confine versale dà un'illusione di dinamicità che però le pause sintattiche, cadendo appena dopo il *rejet*, immediatamente smorzano, quando non cancellano del tutto:

Nutrice, da cui bevi la mia vita
prima, ne le cui braccia ebbi il sopore
primo!, se da la tua bocca appassita

[*Alla nutrice*]

Guarda. Ti dà la terra tutti i suoi
pensieri. Lèggi. Mai per le sue forme
 visibili ella espresse più profondi
pensieri. (Io ben li leggo ora, da poi
 che tu nel giorno più non mi nascondi
 il sole.) Guarda come ella s'addorme
ne' suoi pensieri. – Che faremo noi?

[*Nell'estate dei morti*]

Amare, amare ancóra
 come amammo, ancor dire
quelle parole, udire
quelle parole, e l'ora

[*Invito alla fedeltà*]

simile a un giglio. Io non ti vidi mai
così pallida, mai su 'l mio dolore
così pallida. Un giglio ne la notte...

[*Suspiria de profundis*]

E per un esempio dalle *Laudi*:

Ed ei si volse, ei si volse,
 Orfeo si volse! La donna
perduta fu, dallo sguardo
perduta! Ritrarla dovevi
 nelle inesorabili fauci.

[*Laus vitae IX, 684-688*]

Altrove, sempre in presenza di una dialettica tra metrica e sintassi, è solo la seconda occorrenza a finire in *rejet*, o comunque in attacco di verso:³¹ «e i casolari *sparsi*, i bianchi fumi | *sparsi* – dentro, la pentola che bolle» (*O rus!*), «Seguitò per *i campi*. Erano vasti | *i campi*. A quando a quando, di lontano» (*L'esempio*), «Come *ci dissetammo!* Quanto volte | *ci dissetammo!*» (*L'oleandro*). Ma la coppia può eventualmente giocarsi tutta sul *côté* sintattico, con serie di pause interne al verso: «Or conviene *il silenzio*: alto *silenzio*. Oscuro | è il sogno del futuro» (*I poeti*), «Su le scotte di *randa!* Borda | *randa!* Su le drizze di floc-co! | Issa floc-co!» (*Laus vitae V, 19-21*). Se l'arresto portato dall'epifora rimane

31. Più raramente la prima: «L'invincibile odore de la morte | *mi soffocava*. E bene, *io soffocai.*» (*Un sogno II*).

netto, la sfasatura tra i confini sintattici e metrici rende la sequenza più mossa, e non è un caso che nei due esempi citati dalle *Laudi* predomini una particolare concitazione (per questi effetti di instabilità, si veda il prossimo paragrafo).

3. Ripetizione con connessione di due termini

Ampliando lo sguardo e includendo i fenomeni di ripetizione giocati anche a distanza, merita una considerazione specifica la discreta frequenza con cui compare la figura della connessione,³² consistente nell'associare, tramite la ripresa, termini che nella loro prima occorrenza erano separati. Benché gli effetti a cui questo modulo può venire piegato non siano univoci, anche per le molteplici interazioni tra la coppia lessicale interessata e il contesto, il valore di sintesi riepilogativa e/o di concentrazione semantica che spesso la figura porta con sé autorizza una sua trattazione nel paragrafo corrente. Di fatto, il principio che ne è alla base appare il medesimo della ripresa – vista in § I 2, 2. – nei versi conclusivi di una poesia di lessemi o sintagmi disseminati lungo tutto il testo, e proprio i casi in cui la sintesi cade in finale di strofa o di lirica mostrano meglio questa funzione riepilogativa. In *Vas mysterii*, per esempio, ai vv. 50-51 compare l'equiparazione, di esplicito gusto decadente, del letto alla tomba, qui in forma di similitudine: «andrà verso *il mio letto* | come verso una tomba»; nella strofa finale il paragone ritorna, ma questa volta con una sintesi analogica che stringe ancor più nettamente i due termini: «*Il mio letto è una tomba*». Restando nel *Paradisiaco*, è esattamente all'ultimo verso di *O rus!* che viene riproposta, con inversione chiasmica, la coppia botanica *timo* e *menta*: «Qual più abonda, | il *timo* in questi pascoli o la menta?» (vv. 51-52) – «sentendo la sua menta ed il suo *timo*». Qui, come nel caso prece-

32. Né Mortara Garavelli 2015 né Lausberg 1969 – se non sbaglio – contemplano questa figura, presente invece in Frédéric 1985, senza che però vi sia associato un nome specifico. Frédéric parla di «répétition avec connexion», intesa come «mouvement de reprise qui fait voisiner, au sein d'un même groupe syntaxique ou d'un même groupe rythmique, deux termes ou deux groupes de termes ou même encore un terme et un groupe de termes qui, lors de leur première apparition, appartenaient à deux groupes syntaxiques/à deux groupes rythmiques différents» (p. 161). Il movimento opposto è chiamato specularmente «répétition avec disjonction (dissociation)» (p. 162), benché precedentemente, nel confronto con la terminologia ereditata dalla retorica tradizionale, vi si era fatto riferimento con il nome di *regressio* (da Quintiliano, cfr. p. 55). In questo lavoro le due figure – che in mancanza d'altro chiamerò *connessione* e *disgiunzione* – saranno considerate un po' più liberamente. Innanzitutto contemplando anche casi di ripresa a distanza, laddove Frédéric a fini esemplificativi non riportava che ripetizioni a contatto; poi trattando la nozione di «gruppo» con una certa elasticità, anche perché la dinamica di avvicinamento/allontanamento può talvolta giocarsi all'interno dello stesso gruppo ritmico o sintattico. In generale, considererò connessione il fenomeno per cui due lessemi o sintagmi prima distanziati o comunque con debole o nullo rapporto logico-sintattico vengono ripresi e associati dal punto di vista spaziale e/o attraverso un legame logico-sintattico più stretto. Per quanto riguarda la disgiunzione, comunque, per il suo operare non sintetico e concentrante ma analitico e diffusivo la figura sarà analizzata in § 15, 4.3.

dente, l'avvicinamento non è solo spaziale e sintattico ma anche logico: nella prima occorrenza i due termini erano separati sia dall'epifrasia sia dal rapporto disgiuntivo in cui la domanda li poneva; nel finale l'accostamento sintagmatico si associa alla sintesi portata dalla congiunzione copulativa in luogo della disgiuntiva (peraltro senza che questo implichi una risposta alla domanda – o meglio: la ripresa dei due lessemi parificati suggerisce un'indifferenza al dubbio quantitativo, del resto pretestuoso, espresso in precedenza). In *Maia* lo stesso procedimento può riguardare una singola lassa, come nel canto IV, con l'immaginata impressione della sorella al ritorno dell'io («*perduto* | credendo il *fratello* suo *CARO*», vv. 299-300) che diventa certezza in chiusura di strofa («del *CARO fratello perduto*», v. 315, ancora con chiasmo, qui duplice). Trafila lievemente più complessa nel canto XI: «E *nella* rossa *fornace* | ove struggevasi un *fiume* | *di bronzo* # *nella fornace di gloria*» (vv. 337-339 e 342) – «come quel *fiume di bronzo* | in quella *fornace di gloria*.» (vv. 377-378). Ma a venire toccato può essere il finale dell'intero canto: «E poi fa ch'io *beva l'oblio*» (IX, v. 693), riprende e completa l'invito-comando di Erme a «non *bevere* l'onda | *obliosa*» (vv. 643-644).

Al di là delle motivazioni sul piano logico-semantico della ripetizione unificante, l'esigenza maggiore a cui il modulo viene incontro sembra comunque essere quella di un ritorno musicale e, al limite, di ordine strutturale. Non altro appare il valore della sintesi che l'ultimo verso dei *Tributarii* opera su due sintagmi precedentemente separati: «*Questa* è la *foce*; e quanto | paese *l'acqua corre*» (vv. 41-42) – «Dai monti *l'acqua corre* a *questa foce*» (v. 70).³³ Ugualmente in *Lo stormo e il gregge*: «Sorvolano le *rondini* quel vetro» – «un bel fanciullo vien con le sue *capre*» – «Equa ride alle *rondini* e alle *capre*» (questo *l'explicit*). Tale funzione riepilogativa è rintracciabile in altre liriche alcionie: i vv. 281-284 dell'*Otre* concentrano in una quartina, mediante puntuali riprese lessicali e nell'ordine esatto di apparizione, le peripezie dell'oggetto "narrante": «So nelle loro generazioni | diverse l'acqua, il latte, l'olio tacito; | so il sangue umano e so l'afflato pànico | e so le metamorfosi dei suoni». ³⁴ Più esplicitamente, è il poeta stesso a dare conto del procedimento, in *Meriggio*: «E l'alpi e l'isole e i golfi | e i capi e i fari e i boschi | e le foci *ch'io nomai*». Tutti i referenti dell'elenco, in effetti, erano già stati nominati,³⁵ e la ripresa

33. Il ruolo strutturante della ripresa è ancora più evidente se si considera che l'ultimo verso si riallaccia circolarmente anche al primo della poesia («Questa è la bella foce»).

34. L'«acqua» compare ai vv. 27-29, il «latte» al v. 65, mentre l'«olio» è introdotto tramite la metonimia «oliva» (v. 73) e la perifrasi mitologica «castità palladia» (v. 77). Dopo l'introduzione del «sangue» (v. 93) si ha un primo riepilogo: «O uom che m'odi, *acqua* di fonte, bianco | *latte*, *olio* lene, quanto ebbi nel fianco, | non vale il *sangue* tuo meraviglioso!» (vv. 102-104). Ai vv. 140 e 222, infine, compaiono rispettivamente l'«afflato» dell'Egipane e il «suono» che il pastore esprime dall'otre-cornamusa.

35. Con l'esclusione di «golfi». Queste le prime occorrenze degli altri lessemi: «Alpi» (v. 25), «isole» (v. 20, ma singolare già al v. 17), «Capo» (v. 16), «Faro» (v. 17), «boschi» (v. 47), «foce» (v. 28).

sincronica li unifica in un ritorno funzionale alla loro liquidazione definitiva in quanto enti con nomi umani («non han più l'usato nome | che suona in labbra umane»),³⁶

4. Riprese di sintagmi e di versi. Un testo esemplare

È soprattutto mediante le riprese di sintagmi e di (gruppi di) versi, eventualmente combinati tra loro, che la singola lirica può assumere l'aspetto di una struttura globalmente statica, magari molto mossa al proprio interno, ma in definitiva bloccata sul punto di partenza o quasi. La raccolta fra tutte emblematica è, come accennato, il *Poema paradisiaco*. Viste le implicazioni su larga scala del fenomeno, per illustrarlo lo si verificherà anzitutto *in re*, partendo dall'analisi di una poesia da questo punto di vista estrema, benché non isolata nella sua oltranza: *Hortus larvarum*.

Il bel giardino in tempi assai lontani occultamente pare lontanare. Le fonti, chiare di chiaror d'opale, fan ne la calma suoni dolci e strani.	
Nei roseti le rose estenuate cadono, quasi non odoran più.	5
L'Anima langue. I nostri sogni vani chiamano i tempi che non sono più. O danze, arie di tempi assai lontani, voi che in qualche dimora secolare	10
facean su 'l virginal risonare dolentemente così bianche mani: mani di donna avida ancor d'amare, non più giovine, non amata più: e voi movete questi sogni vani, arie di tempi che non sono più!	15

36. Esistono casi in cui l'arresto prodotto dalla sintesi viene contraddetto mediante una sua ri-funzionalizzazione in favore di un rilancio del discorso. Per esempio, in un momento ideologicamente "caldo" della *Laus vitae* come la dichiarazione della «quadrige imperiale» che guida la vita dell'io, l'enunciazione dei quattro pilastri riprende e unifica i lessemi chiave già comparsi negli ultimi sette versi della settima strofa del canto (il XIX, vv. 141-147): «*Volontà*, Vittoria senz'ale | in me ferma sempre! Nudrita | di rai, *Voluttà*, calda e ascosa | come sotto il pampino l'uva! | ORGOGLIO, uccisor dispietato! | *Istintò*, fratello del Fato, | dio certo nel tempio carnale!». L'investitura solenne cade così in attacco della strofa successiva, con la nomina concentrata dei quattro elementi nei primi due versi, e però dalla quadruplicata ripresa si apre un'espansione appositiva (retta dall'iterazione di «quadrige») che copre tutti i ventuno versi della lassa: «*Volontà*, *Voluttà*, | ORGOGLIO, *Istintò*, quadrige | imperiale mi foste, | quattro falerati corsieri | [...]». Mediante il collegamento interstrofico, la connessione arresta il discorso sul momento topico, ma allo stesso tempo fa di questo momento il nucleo di partenza per un nuovo sviluppo. Arresto e rilancio convivono nella medesima attuazione dello stilema, dando un'ulteriore prova della duttilità con cui D'Annunzio tratta i suoi dispositivi formali (si vedano anche i prossimi paragrafi).

O profumi di tempi assai lontani,
 voi che nel fondo de le vuote fiale
 lasciate la dolcezza essenziale
 così che par che un spirito n'emani 20
 (forse ne le segrete anime tale
 un sol ricordo non vanisce più):
 e voi guidate i nostri sogni vani,
 profumi, ai tempi che non sono più!

O figure di tempi assai lontani, 25
 voi che il tessuto pallido animate,
 ninfe su fiumi, cacciatrici armate
 dietro bei cervi in bei boschi pagani
 (Delia, taluno a notte alta, d'estate,
 te rimirando non dormiva più): 30
 e voi ridete in questi sogni vani
 come nei tempi che non sono più!

E tu vissuta in tempi assai lontani,
 donna, come le tue danze obliate,
 come i profumi tuoi ne le tue fiale, 35
 donna che avevi così bianche mani,
 tu che moristi avida ancor d'amare,
 non più giovane, non amata più,
 oggi tu passa in questi sogni vani,
 morta dei tempi che non sono più! 40

Testo che apre l'eponima sezione del libro, *Hortus larvarum* presenta un complesso sistema di riprese che, anche per il suo giocare soprattutto sulla reiterazione di sintagmi e interi versi, s'impone immediatamente all'attenzione del lettore.

Il tassello fondamentale è costituito dalla riproposizione, con funzione strutturante, dei sintagmi «tempi assai lontani» e «tempi che non sono più» in ognuna delle cinque strofe di otto versi che compongono la poesia, e sempre nella stessa posizione epiforica: rispettivamente alla fine del primo e dell'ultimo verso. Peraltro, la presenza in entrambi i sintagmi della parola chiave «tempo», pur con variazione poliptotica, oltre al rapporto sinonimico che li lega (di fatto «che non sono più» è una rielaborazione perifrastica di «assai lontani»), crea un effetto di circolarità reiterata, tanto a livello della singola strofa, quanto ovviamente dell'intera poesia. Tale effetto circolare è rafforzato nella seconda strofa dalla ripetizione, tra il primo verso e l'ultimo, del sintagma «arie di tempi» (vv. 9 e 16); da quella del lessema «profumi» nella terza strofa (vv. 17 e 24); e dal rapporto antitetico, infine, che nell'ultima strofa viene stabilito tra «vissuta» e «morta» (vv. 32 e 40).

Su queste due tessere base si svolge tutto il gioco di riprese con relative va-

riazioni che caratterizza il testo. Per quanto riguarda il primo dei due sintagmi citati, innanzitutto, il primo verso delle strofe 2, 3 e 4 unisce alla clausola l'anafora dell'interiezione vocativa «O», estendendo così l'effetto di ripresa al verso intero, con la sola variazione significativa di un lessema (sdoppiato nel primo caso):

<i>O danze, arie di tempi assai lontani,</i>	[v. 9]
<i>O profumi di tempi assai lontani,</i>	[v. 17]
<i>O figure di tempi assai lontani,</i>	[v. 25]

Ma «tempi assai lontani» stabilisce anche un legame fonico verticale, rimanendo con il sintagma «questi sogni vani» (in due casi variato in «nostri sogni vani», vv. 7 e 23) che compare in posizione epiforica al penultimo verso di ogni strofa e che assolve una funzione strutturante. Anche questo sintagma viene in realtà coinvolto in un sistema di riprese che riguarda per intero il verso interessato: in particolare, ciò avviene per la ripetizione del pronome personale di seconda plurale anaforico (in un caso singolare: v. 39), che compare in tutte le strofe tranne la prima (accompagnato in tre casi su quattro dalla copulativa «e»). Si produce così una struttura parallelistica del verso che configura, qui come ai vv. 9, 17 e 25, una ripetizione versale variata:

<i>e voi movete questi sogni vani,</i>	[v. 15]
<i>e voi guidate i nostri sogni vani,</i>	[v. 23]
<i>e voi ridete in questi sogni vani</i>	[v. 31]
<i>oggi tu passa in questi sogni vani,</i>	[v. 39]

Come si può vedere, la variazione più consistente poggia di nuovo su un solo lessema, il verbo, su cui cade sempre l'ictus di 4^a dell'endecasillabo e che in tre casi su quattro è ulteriormente legato ai suoi corrispondenti tramite omeoteleuto.

Passando ai versi centrali dell'ottava, si ripropongono insieme anche i vv. 4-6 della seconda e dell'ultima strofa: dei vv. 4-5 vengono replicati i sintagmi a chiusura («così bianche mani», «avida ancor d'amare»), mentre il v. 6 è ripreso per intero («non più giovane, non amata più»). Quest'ultimo, verso bimembre strutturato dall'anafora «non», entra a sua volta in relazione con il sintagma «tempi che non sono più»: la rima dell'avverbio compare in ogni strofa, contribuendo anch'essa alla strutturazione del testo.

Di fatto, su otto versi che compongono le strofe di *Hortus larvarum*, quattro presentano una clausola obbligata, peraltro rimando a coppie: «tempi assai LONTANI» (v. 1), «non [...] PIÙ» (v. 6), «sogni VANI» (v. 7) e «tempi che non sono PIÙ» (v. 8). Le strofe 2 e 5, inoltre, estendono l'uguaglianza anche ad altre due clausole («così bianche mani», «avida ancor d'amare»), per un totale di sei versi con uscita identica.

Se quanto detto esaurisce l'intreccio delle riprese di sintagmi, a rendere ancora più intricata la tessitura della poesia sono le ripetizioni dei singoli lessemi. Tra quelle maggiormente significative: anafora attenuata di «profumi» (vv. 17 e 24), rima identica, per quanto assai distanziata, di «fiale» (vv. 18 e 35)³⁷, i giochi etimologici a contatto «chiare di chiaror», «Nei roseti le rose» (vv. 3 e 5), l'anadiplosi appositiva di «mani» (v. 13), l'anafora vocativa e ancora appositiva di «donna» (vv. 34 e 36). Sempre a contatto si hanno il poliptoto in *incipit* «lontani» – «lontanare», quello ripetuto (tematicamente centrale) «avida ancor d'amare» – «non amata più» e, meno rilevante, il parallelismo creato dall'aggettivo «bei» al v. 28 (che comunque è a sua volta una ripresa, per quanto alla lontana e con variazione poliptotica, dell'incipitario «bel»).

Per chiudere la rassegna si segnalano la triplice occorrenza di «come» (vv. 32 e 34-35, due in anafora); la serie, con variazione antitetica e poliptotica «moristi» – «vissuta» – «morta», la cui rilevanza strutturale si è già messa in luce; e la frequenza del pronome personale di seconda (plurale ma nell'ultima strofa singolare, dove si nota anche la triplice occorrenza del pronome possessivo *tuo*), dovuta alla natura eminentemente vocativo-alloctiva del testo (come si è già visto dall'anafora di «O» e da quella di «donna»). Infine, nell'ultima strofa vengono riprese a distanza le «danze», i «profumi» e le «fiale», rafforzando il senso di ricapitolazione conclusiva secondo il procedimento visto nel precedente paragrafo.

4.1. *Tendenziale annullamento della progressione sintagmatica nel «Poema paradisiaco»*

La descrizione consente di individuare alcune delle strategie di impiego delle ripetizioni tipiche del *Paradisiaco*. Per prima cosa, l'importanza svolta dal sintagma quale unità fondamentale del sistema di riprese. In *Hortus larvarum* i sintagmi guadagnano in evidenza dalla loro collocazione epiforica, e in aiuto vengono anche le rime (che collegano i vv. 1-7 e 6-8 di ciascuna strofa), così come la pregnanza semantica dei sintagmi stessi. In ogni caso, conta soprattutto rilevare come l'abbondanza delle riprese annulli qualsiasi possibilità di evoluzione intratestuale. Il motivo è sempre lo stesso, quello, appunto, del vanire di tutto in tempi lontani, e il susseguirsi delle strofe si limita ad aggiungere enti coinvolti nella perdita e nel disfacimento, senza che nessuno di essi porti un incremento informativo di rilievo (la stessa «donna» della strofa conclusiva, l'unico tra questi enti dotato di un certo spessore, era

37. Benché non riguardi strettamente questo lavoro, si veda anche il lavoro di riduzione fonica: le rime non coinvolte dai sintagmi analizzati sono tutte assonanzate tra loro: -are, -ale, -ate, ai vv. 2, 3 e 5 della seconda, della terza e della quarta strofa rispettivamente. Nella prima e nell'ultima strofa queste rime sono di nuovo presenti – e sempre ai vv. 2, 3 e 5 – ma insieme e con disposizione chiasmica: prima strofa: *lontanare* : *opale* : *estenaute*; quinta strofa: *obliate* : *fiale* : *amare*.

già tutta nelle «mani» della seconda ottava, secondo una sineddoche diffusa nel *Poema*). La poesia è, insomma, ciò che il poeta aveva promesso nella precedente *Nell'estate dei morti*: una triste «melodia» che evochi «un grande amore | passato, un grande lontano dolore», musica volta a commuovere l'animo dell'interlocutrice con variazioni molteplici su poche ossessioni tematiche. Ciò di cui *Hortus larvarum* risulta emblematica, almeno per la sua raccolta, è quindi una costruzione fondata sulla ripresa e la ricombinazione di poche tessere lessicali, con effetti di messa in mora dello sviluppo orizzontale, logico-informativo, del testo.

La rigidità del sistema iterativo di questa lirica ne ha fatto il campione ideale per un'illustrazione esemplificativa. Si diceva, però, che una tale estremizzazione non è un *bapax*: in effetti, l'analisi darà risultati simili se applicata ai componimenti più celebri della raccolta, quali *Alla nutrice*, i due *Messaggi*, *La passeggiata*, o *Consolazione*, ma anche, pur in misura minore, a *Sopra un "Adagio"*, *Sopra un'aria antica*, *Pamphila*, *Le foreste*, *L'incurabile*. Capolavoro in questo senso – o esempio peggiore, a seconda dei punti di vista – sono le tre sestine di *Suspiria de profundis*, a partire ovviamente dalla forma metrica, fondata com'è sul ritorno obbligato e insistito delle tessere base.³⁸ Rispetto a tale restrizione, comunque, D'Annunzio opera una virtuosistica moltiplicazione delle ricorsività, così che in ciascuna strofa la ripresa delle parole-rima passa quasi impercepita tanto è il "rumore" delle ripetizioni interne. Riporto innanzitutto le prime due strofe dalla sestina I, sufficientemente parlanti – tra anafore sintattiche, epanalessi, anafore interrogative ed esclamative, iterazioni parallelistiche – da non richiedere ulteriori spiegazioni (e da scoraggiare qualsiasi tentativo di messa in evidenza preferenziale):

Chi finalmente a l'origliere il sonno
 può ricondurmi? Chi mi dà riposo?
 Voi, care mani, voi che ne la morte
 mi chiudete gli occhi senza luce
 (io non vedrò quel gesto ultimo, o Dio!),
 voi non potete, voi, farmi dormire?

Oh dolce, ne la notte alta, dormire!
 Oh dolce, nel profondo letto, il sonno!
 Che mai feci, che mai feci, mio Dio?
 Perché mi neghi tu questo riposo
 ch'io ti chieggo? Rinuncio, ecco, alla luce.
 Ben, io sia cieco. Io m'offro, ecco, alla morte.

Compiendo ora un salto all'ultima strofa (più congedo) della sestina, si rico-

³⁸. E anche per questo c'è chi la giudica «per molti versi [...] la più istruttiva composizione paradisiaca» (Andreoli-Lorenzini 1993a, p. 1183).

nosceranno agevolmente riprese puntuali – per lo più lessematiche – dalle prime citate, e altrettanto agevole sarà constatare come a venire espresse siano le medesime idee:

Pallide mani, datemi il riposo;
premete le mie pàlpebre! La luce
è come un dardo. Oh fatemi dormire,
pallide mani! Alzatevi al mio Dio
congiunte, e voi pregatemi la morte
se è troppo dolce al mio peccato il sonno.

Non chiedo il sonno. Io sol chiedo il riposo
de la morte, non più veder luce
orrida; eternamente, o Dio, dormire.

La ricorsività delle parole-rima è insomma solo un aspetto di una più generale coazione iterativa, per cui la progressione del testo sul piano concettuale risulta nulla. La tentazione di fare della forma sestina il simbolo dei procedimenti iterativi e combinatori di tutto il *Paradisiaco* è forte; anche senza arrivare a tanto, è comunque incontestabile che il principio formale che la guida agisca con grande frequenza.³⁹ Sempre a proposito di *Suspìria de profundis*, De Michelis (1960, p. 124) ha rilevato che l'effetto musicale iterativo della forma metrica «viene moltiplicato dal tema sempre uguale, subito enunciato in apertura di ciascuna [delle tre sestine]». Il lettore non potrà fare a meno di riconoscere in questo giudizio l'andamento di diverse altre poesie del libro: un esempio su tutti, quello di *Invito alla fedeltà*, poesia di 90 versi i cui primi 16 – per stare larghi – contengono già tutto quanto verrà enunciato in seguito.

4.2. Riprese di sintagmi e di versi. «Alcyone»

L'esemplificazione esclusivamente paradisiaca del punto precedente non implica che il fenomeno tocchi solo quella raccolta. È ovvio, d'altro canto, che una saturazione iterativa con effetti paragonabili sarebbe impensabile per le ampie campate della *Laus vitae*. Da parte loro, le liriche di *Alcyone* non vanno esenti da complessi di riprese in grado di minare la progressione sintagmatica, senza però eguagliare, di solito, la sovrabbondanza del *Paradisiaco*. Le poesie interessate sembrano soprattutto alcune di quelle dove l'arte mimetica dannunziana si cimenta coprendo tutta o quasi la compagine testuale, che tende quindi a esaurirsi nell'esercizio imitativo stesso. La ripetizione partecipa non di rado al tentativo di rendere sulla pagina un fenomeno o un paesaggio mitico-naturale, spesso traducendolo nelle sue linee musicali, ma

³⁹ Proprio in questa direzione va del resto l'indicazione di De Michelis 1960, secondo il quale D'Annunzio sfrutterebbe l'esercizio delle sestine vere e proprie (*Suspìria* è la prima lirica paradisiaca composta) per «conseguire con accorgimenti più snodati e liberi il medesimo effetto sonnambolico» (p. 127).

diventa anche la cifra di uno svolgimento non lineare del discorso, fatto di continui ritorni che introducono variazioni minime e minimi spostamenti. Il testo forse maggiormente emblematico in questo senso è *Le Ore marine*, ma anche *La tenzone*, *Bocca d'Arno*, *La pioggia nel pineto*, *Il Gombo*, *Il novilunio* partecipano in varia misura al fenomeno.

L'effetto di sospensione musicale è ulteriormente rafforzato, tanto nelle liriche alcionie quanto in quelle paradisiache,⁴⁰ quando intervengono riprese non solo di sintagmi ma anche di interi versi, e talvolta di più versi insieme. Nel paragrafo precedente si è mostrato come i ritornelli ampi e variati siano una sorta di marchio di fabbrica del terzo libro delle *Laudi*. L'effetto di contraddizione dello sviluppo lineare che la regolarità del ritorno comporta è in certi casi tale da contendere al "recitativo" la preminenza, anche quantitativa, sullo spazio testuale: il ritornello, pur molto variato al suo interno, che occupa la metà dei versi di ciascuna strofa in *Innanzi l'alba* è da questo punto di vista esemplare. Anche al di fuori del ritornello, comunque, le riprese versali possono introdurre una pausa all'interno del discorso, il cui effetto di blocco sarà tanto più avvertibile quanto più nutrita sarà la ripresa stessa. In *Alcyone* le poesie più interessate dal fenomeno sono sostanzialmente quelle citate poco sopra,⁴¹ con *Le Ore marine* e *Il novilunio* sugli scudi, a cui vanno aggiunti i testi con ritornello (come *La spica*, con triplice ripresa leggermente variata di tre versi) e quelli più lunghi, dove tali ripetizioni risultano però più episodiche e meno frenanti;⁴² un'importante ripresa è anche quella che coinvolge

40. Riprese versali sono ampiamente riscontrabili anche in *Maia*, ma la lunghezza dei singoli canti ne indebolisce notevolmente la forza sospensiva.

41. Qui alcuni casi di ritorni versali dal *Paradisiaco*: la prima e l'ultima strofa pentastica di *Aprile* (con variazioni minime), la quinta e l'ultima sestina di *Pamphila* (a tritici invertiti), la seconda e l'ultima terzina di *Un sogno II* (con variazioni), la prima e l'ultima sestina di *L'incurabile* (ripresa identica). Il fatto che tali riprese si verifichino tutte nei finali di lirica conferma peraltro la tendenza, messa in luce nel paragrafo precedente, a sfruttare le chiuse come momenti riepilogativi. Si veda infine *Invito alla fedeltà*, dove l'assunto tematico di fondo, la vana ripetitività degli amori e delle sensazioni e l'impossibilità del nuovo «fuor che la morte», pare tradursi in una struttura superficiale segnata da massicci ritorni lessicali. Ben due strofe sono replicate per intero senza modifiche: «Per l'amor che rimane | e a la vita resiste, | nulla è più dolce e triste | de le cose lontane» (vv. 13-16 e 81-84), «- A che, dopo tanti anni, | rompere la catena? | Giova l'antica pena | mutar con nuovi affanni?» (vv. 5-8 e 41-44). Ad esse si aggiungono alcune riprese di versi singoli, più o meno variate: «Siamo dunque fedeli» (vv. 61 e 77); «Nulla forse per noi | sarebbe nuovo, o amica» (vv. 9-10) - «Nulla, fuor che la morte, | sarà nuovo per noi» (vv. 59-60), «ne l'aria senza vento» (v. 19) - «in aria senza vento» (v. 76). E questo limitandosi alle sole corrispondenze versali a distanza.

42. Spiccano comunque le riprese combinate di versi e sintagmi del *Ditirambo II* e del *Gombo*, e la stessa replica di ben 12 versi nel *Ditirambo I* è tutt'altro che trascurabile (vv. 254-265, ripresa parziale dell'*incipit*). Interi versi ritornano anche a punteggiare il flusso ragionativo o narrativo del *Fanciullo*, dell'*Oleandro* e dell'*Otre*. È naturale d'altra parte che quanto detto sull'effetto sospensivo delle ripetizioni valga in misura minore per le poesie "narrative" alcionie, dove in generale le riprese di versi scarseggiano. Non mancano ovviamente eccezioni, da entrambi i lati: poesie eminentemente liriche come *Londa* o *Albàsia* non presentano ripetizioni versali, che

tre dici versi della prima lassa della *Pioggia nel pineto*, riproposti nel finale. In ogni caso, a fini dimostrativi valga per tutte una rassegna dal *Novilunio*. Qui, oltre alla ripresa circolare *incipit-explicit* e all'epifora «[per] sempre», spiccano appunto i ritorni di gruppi versali: il «viso esangue | della creatura | celeste che ha nome Luna» (vv. 19-21) viene successivamente riproposto per la figura femminile di *Alcyone*: «dolce come il viso | della creatura | terrestre che ha nome | Ermione» (vv. 101-104); già alla loro prima occorrenza, tuttavia, questi versi entravano in una serie più ampia, poi ripresa con variazioni (vv. 14-25 e 134-140):

pallido s'inclina
 e smuore e langue
 con una collana
 sotto il mento sì chiara
 che l'oscura:
 silenzioso viso esangue
 della creatura
 celeste che ha nome Luna,
 cui sotto il mento s'incurva
 una collana
 sì chiara che l'offusca,
 nell'aria lontana
 #
 Nell'aria lontana
 il viso della creatura
 celeste che ha nome
 Luna, con una collana
 sotto il mento sì chiara
 che l'oscura,
 pallido s'inclina e muore...

invece si ritrovano – come detto – in testi dall'andamento più narrativo. Eventualmente, ritorni di versi possono segnalare (e contribuire a formare) all'interno di componimenti a dominante narrativa “oasi” liriche: è quanto accade p. es. proprio nell'*Otre*, con la ripresa, a distanza di una quartina, del verso «Pe' capegli repente l'abbrancò» (vv. 233 e 237). Il quasi *bapax* è ulteriormente marcato dal fatto che la replica coincide con uno scompaginamento dello schema a rime incrociate attivo in tutta la poesia (eccezione fatta per la quartina AAAA con rime tronche, vv. 97-100), dando luogo a una sequenza ABBC ADDC, con A costituita dal verso identico; abbondano inoltre le corrispondenze interne, soprattutto anaforiche nella prima quartina: «Pe' capegli repente l'abbrancò, | pe' suoi capegli come l'uva nera, | come il folto giacinto a primavera, | come nell'edera il corimbo forte», mentre nella seconda spiccano i richiami fonici (cfr. le assonanze e le rime interne tronche), i parallelismi sintattici e l'epifora sintattica della parola chiave, *Morte*: «pe' capegli repente l'abbrancò | *la Morte*, l'abbatté, pel calle oscuro | la trascinò: di là dal fiume cuvvo, | nel regno bujio la portò *la Morte*». Una tale ricchezza di iterazioni crea e accompagna un momento di stasi nella narrazione, dove per otto versi si insiste su un evento ad alto tasso patetico quale è la morte, appunto, della moglie del pastore che aveva trasformato l'*otre* in uno strumento a fiato.

È evidente il complesso intreccio di ripetizioni e relative variazioni, complicate anche dal raddoppiamento interno che nel primo gruppo coinvolge i versi della «collana». Le variazioni sono sia paradigmatiche (sostituzioni sinonimiche «oscura» – «offusca» – «oscura», «smuore» – «muore», «s'inclina» – «s'incurva» – «s'inclina»; analogia trafile per il complemento di qualità, rimpiazzato dalla frase relativa e ripristinato nell'ultima replica), sia sintagmatiche, *in praesentia*: si veda, tra i molteplici slittamenti e cambi di posizione, il chiasmo che inquadra l'intero complesso iterato («*pallido s'inclina | e smuore # nell'aria lontana*» – «*Nell'aria lontana # pallido s'inclina e muore*»). L'effetto complessivamente sospensivo di queste inclusioni verrà meglio discusso più sotto; intanto va fatto notare che i versi «*Nell'aria lontana | il viso della creatura | celeste che ha nome | Luna*» replicano a loro volta quelli incipitari dell'intera poesia, con cui condividono anche la terminazione del verso che li precede: «*Novilunio di settembre! | Nell'aria lontana [...]*» (vv. 1 e sgg.) – «*Guarda il cielo di settembre. | Nell'aria lontana [...]*» (vv. 133 e sgg.). Uscendo da questo intricato gruppo iterativo, si riscontrano nuove riprese versali: il distico «*tra il giorno senza fiamme | e la notte senza ombre*» (vv. 36-37) torna identico ai vv. 158-159 (ma i due lessemi chiave erano già stati ripresi insieme al v. 69: «*il giorno e la notte commisti*»), mentre gli «*uomini solinghi | tessendo le vermene | in canestre*» (vv. 61-63) diventano «*l'uomo che s'attarda | in tessere vermene*» e che «*or fa canestri*» (vv. 175-179), o ancora la coppia litotica e ossimorica «*non lieti non tristi*» (v. 71), riferita al giorno e alla notte fusi nell'ora crepuscolare, passa a connotare la protagonista femminile della lirica: «*Ma dice Ermione, | non lieta non triste*» (vv. 141-142). Tutto ciò limitandosi alle riprese più consistenti; ed è evidente quanto e come un tale sistema di ripetizioni collabori alla creazione della melodia malinconica ed evocativa caratteristica di questa poesia, intessendo un gioco di ritorni molteplici che trasfigurano e rarefanno i dati della realtà, «*fino alla dissolvenza in musica del tessuto verbale*» (Luti 1973, p. 102).

5. Epanadiplosi e chiasmi

Come emerso qua e là dai punti precedenti, l'immagine più adatta per fare riferimento alla sospensione della linearità discorsiva portata dalle ripetizioni è, con un'astrazione metaforica, quella del cerchio. In effetti, già in § I 2, 1.3, si era visto che la circolarità – etichetta ampia con cui si fa riferimento ai domini retorici dell'epanadiplosi – può assumere un peso notevole nella poesia dannunziana.

Ciò a partire dal minimo segmento testuale interessato, ossia il singolo verso, in relazione al quale l'epanadiplosi è figura ben attestata. Il ricorrere di una stessa parola ai confini dell'unità metrica conferisce a tale unità un

assetto centripeto, suggerendo un'impressione di chiusura e di autonomia del verso rispetto al contesto. Anche in questo caso, comunque, il principio generale vale solo in teoria, perché gli accorgimenti dannunziani, soprattutto mediante lo sfruttamento della sfasatura tra metrica e sintassi, fanno sì che l'effetto di "prigione" venga spesso e volentieri forzato e disatteso (rimando al prossimo paragrafo). Qui ci si concentrerà sui casi in cui l'epanadiplosi metrica coincide con quella sintattica o, quanto meno, quelli in cui la seconda occorrenza, in punta di verso, è seguita da una pausa sintattica (il verso non è prolungato da un *enjambement*, quindi):⁴³

Cede il <i>pallor</i> de la morte al suo <i>pallore</i> .	[<i>Vas mysterii</i>]
il caro luogo ancóra <i>sorriderà</i> , se tu <i>sorriderai</i> .	[<i>Consolazione</i>]
<i>Sogniamo</i> , poi ch'è tempo di <i>sognare</i> .	[<i>Consolazione</i>]
L'invincibile odore de la morte	[<i>Un sogno</i> (II)]
mi <i>soffocava</i> . E bene, io <i>soffocai</i> .	
<i>L'ora è giunta</i> , o mia Mèsse, <i>l'ora è giunta!</i>	[<i>Furit aestus</i>]
che ieri <i>m'illuse</i> , che oggi <i>t'illude</i> , o Ermione.	[<i>La pioggia nel pineto</i>]
<i>Ardo di te</i> come tu <i>di me ardi</i> .	[<i>L'oleandro</i>]
<i>ancóra</i> un'ombra vidi, un'altra <i>ancóra</i> .	[<i>Ditirambo</i> IV]

Dagli esempi emerge la frequenza relativamente alta dell'epanadiplosi con innesco inarcato: benché in questi casi la pausa metrica e sintattica che segue la seconda occorrenza marchi una chiusura forte, l'*enjambement* in entrata priva almeno in parte il verso della sua autonomia rispetto al contesto. Lo stilema può inoltre dar vita a configurazioni retoriche sovrapposte, in particolare l'epifora sintattica che interessa i due membri dell'epanadiplosi negli esempi dalla *Pioggia nel pineto*, *Un sogno* e *Consolazione*.⁴⁴

43. Non che l'inarcatura significhi automaticamente maggiore dinamismo nella costruzione: anche qui D'Annunzio lavora per ottenere esiti particolarmente raffinati in termini di spiazzamento del lettore, come in questi versi del *Buon messaggio*: «*Domani tornerà... – Vuoi tu che torni | domani? Dunque aspettami, sorella*». La ripresa in punta di verso del verbo *tornare*, con variazione poliptotica e *enjambement*, contraddice qualsiasi staticità, salvo che poi il *rejet* s'impunta nell'immediata pausa sintattica, enfatizzando la ripresa dell'avverbio che è sia anafora metrica che epanadiplosi sintattica. L'effetto di chiusura è ulteriormente rafforzato dalla configurazione chiastica della ripresa: «*Domani tornerà [...] torni | domani*». Oppure si veda questo caso: «Io non odo i miei passi. Io sono come | un'ombra; il mio dolore è come un'ombra.» (*Un sogno* I): l'epanadiplosi di «un'ombra» è anche epifora sintattica, ma soprattutto il consueto gioco sul contrappunto metrico-sintattico fa sì che l'intero sintagma iterato compaia in un'occorrenza spezzato dall'*enjambement* («come | un'ombra» – «come un'ombra»), movimentando la sequenza prima della chiusura (per un esempio analogo cfr. il finale di *Invito alla fedeltà*). Una sovrapposizione tra anafora metrica e epanadiplosi sintattica si ha anche in *Le stirpi canore*: «ispide come i dumi, | confuse come i fumi | confusi, | nette come i cristalli», ma si vedrà (§ I 6, 2.2.) che nelle *strofi lunghe* simili interferenze sono molto frequenti.

44. Vista la libertà con cui vengono manipolati i confini metrici, non stupisce che l'epanadiplosi possa giocare con più decisione proprio sul piano sintattico: «Quanto ha dormito, il cembalo! Mancava, | allora, qualche corda; qualche corda | ancóra manca. E l'ebano ricorda» (*Consolazione*, c. d. t.), «*Gloria a te!* Ricordato | sarai se non muoia il mio canto | fra l'itala gente.

5.1. *Inquadramenti e circolarità. Un esemplare alcionio*

Abbandonando l'ottica microscopica, andrà rilevato che inquadramenti tramite epanadiplosi e chiasmi coinvolgono tranquillamente porzioni maggiori di testo, fino ai casi di circolarità *incipit-explicit* sulla cui funzione ordinatrice si è già detto nel precedente paragrafo. Prima di arrivare all'organismo testuale nella sua interezza, comunque, è bene dare conto di quanto accade ai gradi intermedi. Un valore anche strutturante della ripresa balza in primo piano negli inquadramenti strofici. Si veda questa *inclusio* particolarmente marcata che abbraccia la seconda strofa delle *Tristezze ignote*:

Sia pace a chi sofferse.
Oggi tutto è pacato.
 IO NON SON TRISTE, QUASI.
 Penso a tristezze ignote,
 d'anime assai remote,
 ne la vita disperse.
 IO NON SON TRISTE, QUASI.
Oggi tutto è pacato.
 Sia pace a chi sofferse.

Una replica di tre versi con ordine però invertito incornicia la strofa tematicamente centrale del testo: non solo vi compare il sintagma-titolo, ma i nove versi che la compongono costituiscono una pausa riflessiva in cui viene spiegato il valore che tale sintagma assume, a questo punto del *Poema*, nella vita psicologica del soggetto, laddove le altre tre strofe appaiono meramente descrittive. La disposizione simmetrica, ulteriormente rafforzata dal rilievo che i tre versi

A te gloria!» (*Laus vitae* XV, 463-465), «uomo non più, non anco dio, ma immemore | della terra e degli uomini.» (*Ditirambo* II). Anche le disposizioni chiasmiche connesse a ripetizioni sono ricorrenti, soprattutto nel *Paradisiaco*: si va dalla replica con inversione di due lessemi o sintagmi (magari con una combinazione di epanadiplosi e anadiplosi) a quella, più debole, di un solo lessema inserito però in un chiasmo sintattico. Alcuni esempi: «Fu ieri la *suprema* | tristezza e fu l'amor *supremo*» (*Autunno*) «quell'erma che gli amori | *antichi* vide ne l'*antico* lusso» (*Climene*), «Ed io le amo *lontane* | ne' tuoi occhi *velati* | come in laghi *velati* | apparenze *lontane*» (*Invito alla fedeltà*), «io parlo piano, l'*anima* tua *sogna*. || *Sogna, sogna*, mia cara *anima!*» (*Consolazione*), «Il *sogno* d'un passato lontano, d'una ignota | stirpe, d'una remota | favola nei *Poeti* luce. Ai *Poeti* oscuro | è il *sogno* del futuro» (*I poeti*, con anadiplosi e antitesi «luce» – «oscuro»), «fatta per me dei *sogni* che dalla febbre del mondo | trae Pan quando su le canne sacre | *delira* (*delira* il *sogno* umano)» (*Ditirambo* III). Si riscontra poi una tendenza al rafforzamento della struttura, con doppi chiasmi talvolta incastonati l'un nell'altro: «ne l'*ombra ride* e PIANGE a muta a muta. || E PIANGE e *ride* verso l'*ombra* muta» (*La statua* II), «Le statue solinghe, nel cui volto | lapideo *talora il mio* PENSIERO | vidi PENSANDO ed *il mio* sogno vero | *talora* negli inerti occhi raccolto» (*La statua* III), «nasce il *novello* tuo MITO. || Bellezza dei MITI *novelli* | non anche *nata!* Divine» (*Laus vitae* XVIII, 483-485), «O *nera e bianca* e rondini, fra *NOTTE* | e *alba*, fra *vespero* e *NOTTE*, o *bianca e nera* | ospiti lungo l'Affrico notturno!» (*Lungo l'Affrico*), «d'una *squammetta nasce* la sua RESTA. || Matura anco non è. Verde è la RESTA | dove ha il suo *nascimento* dalla *squamma*» (*La spica*).

tocca anche le tue vene delicate;
 e un divino sopor ti persuade,
 fresco ne' cigli tuoi come rugiade
 in erbe all'albeggiare. 25
 S'inazzurra il tuo sangue come il mare.
 L'anima tua di pace s'inghirlanda.
 L'Arno porta il silenzio alla sua foce
 come l'Estate porta l'oro in bocca.
 Stormi d'augelli varcano la foce, 30
 poi tutte l'ali bagnano nel mare!
 Ogni passato mal nell'oblio cade.
 S'estingue ogni desio vano e feroce.
 Quel che ieri mi nocque, or non mi nuoce;
 quello che mi toccò, più non mi tocca. 35
 È paga nel mio cuore ogni dimanda,
 come l'acqua tra l'una e l'altra voce.
 Così discendo al mare;
 così veleggio. E per la dolce landa
 quinci è un cantare e quindi altro cantare. 40
 Le lodolette cantan su le pratora
 di San Rossore
 e le cicale cantano su i platani
 d'Arno a tenzone.

Testo fondato su un binarismo protratto,⁴⁶ l'imitazione della gara canora tra l'allodola e la cicala spicca anche per un sistema iterativo per certi aspetti esasperato, capace di ricordare saturazioni «di sapore apertamente paradisiaco» (Noferi 1946, p. 260, nota 3). Di fatto vi si ritrovano un po' tutti i tipi iterativi che sono stati discussi in questo paragrafo: l'arresto locale propiziato da anafore parallelistiche a contatto (vv. 18-19 e 21-22 e 34-35); il ribattere epiforico che, oltre alla riduzione timbrica (cfr. nota precedente), insiste su alcune parole chiave del paesaggio rappresentato (in particolare la triplice occorrenza

46. A partire da quello tematico (gara tra i due canti e comparazioni multiple, fino a quella fondamentale uomo-natura), che si riflette anche sulla tessitura fonica, come messo in rilievo da Mariano: «*La tenzone* è tutta tenuta su parole finali con l'accento tonico ora sulla vocale *a*, ora sulla vocale *o*, come in un ritmo amebeo dove la *a* dia il suono della *cicala* e la *o* il canto dell'*allodola*» (riportato in Andreoli-Lorenzini 1993b, p. 1205). Ma il binarismo coinvolge il testo a tutti i livelli, cfr. l'alternanza endecasillabo-quinario del ritornello, e soprattutto il procedere sintattico-semanticamente globale: versi ripresi in coppia (vv. 7-8 e 28-29, 9-10 e 39-40), coppie individuate dalle anafore a contatto (vv. 17-18, 21-22, 34-35, 38-39) o dal costituire un movimento sintattico concluso (vv. 12-13, 16-17, 30-31, 36-37, di nuovo 7-8 e 28-29), o ancora da un'idea coesa (vv. 26-27, 32-33). Si vedano infine le strutture correlative (vv. 10, 12-13 e 40), oltre naturalmente alla duplicazione del ritornello (per il rapporto tra l'articolazione bimembre del testo e le note dei taccuini cfr. Gavazzoni 1980, pp. 117-18 e Isella 1972, p. 170). In questa scansione binaria Noferi 1946 legge un limite di poetica, un'incapacità di determinare un «giro verbale compiuto» che per questo si affida a un cantabile, quasi cantilenante, «sistema di giustapposizioni abbinato» (pp. 258-59).

di «bocca», «foce» e «mare»); l'epanadiplosi antitetica del v. 14; il chiasmo grammaticale a contatto dei vv. 12-13 («È l'Estate *or si* china da una banda | *or dall'*altra *si* piega ad ascoltare»); la connessione poliptotica di «cantan» e «cantano» (vv. 3 e 5) nella correlativa, poi ripresa, «quinci è un cantare e quindi altro cantare» (vv. 10 e 40). Ma sono soprattutto i più consistenti ritorni versali a connotare la struttura anti-lineare del componimento, a partire dal ritornello di quattro versi – e senza variazioni – che lo incornicia (vv. 2-6 e 41-44). L'identità perfetta dei versi coinvolti caratterizza anche la ripresa chiasmica che rileva un'ampia porzione della stanza centrale: «*Come l'Estate porta l'oro in bocca, | L'Arno porta il silenzio alla sua foce. # L'Arno porta il silenzio alla sua foce | come l'Estate porta l'oro in bocca.*» (vv. 7-8 e 28-29).⁴⁷ Tutta la stanza, d'altra parte, è inquadrata da un ritorno che le conferisce una struttura quasi circolare, in una sorta di riproposizione in scala ridotta di quella che caratterizza l'intera poesia. I tre versi che seguono il distico appena citato ritornano, questa volta con variazioni, nel finale della lunga strofa, e ancora una volta a sottolineare l'inquadramento interviene l'inversione che dà luogo a un chiasmo:

Tutto il mattino *per la dolce landa*
quinci è un cantare e quindi altro cantare;
 tace l'acqua tra l'una e l'altra voce.
 #
 come l'acqua tra l'una e l'altra voce.
 Così discendo al mare;
 così veleggio. *E per la dolce landa*
quinci è un cantare e quindi un altro cantare.

Gli insistiti ritorni circolari palesano la natura, del resto dichiarata, del testo: variazione musicale che di continuo riprende e intreccia poche linee tematiche, già di per sé connotate dall'esilità di semplice spunto sonoro-paesaggistico per l'esercizio mimetico e le aspirazioni fusionali del poeta.

Nel paragrafo precedente si era già accennato al fatto che le riprese circolari enfatizzano, oltre al senso di coesione strutturale, la non-progressione del discorso, una sua ricaduta tautologica sul punto esatto da cui aveva preso le mosse. È vero che in alcuni casi le variazioni segnalano una certa acquisizione informativa, ma, anche a causa dello sviluppo semantico spesso pretestuoso delle liriche dannunziane, quelli in cui tale evoluzione è effettiva risultano assai rari.⁴⁸ Poco viene aggiunto nella *Spica*, con il proclamato desiderio di

47. Proprio un chiasmo di questo tipo fa subito pensare a quello, visto poco sopra, delle paradisiache *Tristezze ignote*, dando supporto al rilievo di Noferi.

48. Cfr. *L'erba*, con la parola tematica presente ai vv. 1 e 14 del sonetto e che nella ripresa vede esplicitato il proprio significato allegorico spirituale, già comunque attivo nell'invocazione incipitaria (si veda anche il ritorno dell'aggettivo «umile»): «*Erba* che il piede preme, o creatura l

lodare, insieme al referente del titolo, i negletti «vena», «cìano» e «papavero». Ancor meno nel *Ditirambo III*, il cui finale ripropone la descrizione antropomorfica dell'Estate caricandola solo di una più esplicita connotazione sessuale («ch'io mortal ti goda sul letto dell'immensa spiaggia»), motivo peraltro già presente nella preditirambica *Stabat nuda Aestas*. Si può infine prendere la ripetizione strofica tra attacco e chiusa di *Aprile*, oppure quella di *Un sogno* (II), come emblemi perfetti di una variazione che non contraddice minimamente la staticità di fondo della lirica.

4. Effetti dinamizzanti

Già nel paragrafo precedente si è evidenziato come un rapporto più mosso tra metrica e sintassi possa produrre un effetto dinamizzante in grado di movimentare la staticità della struttura ricorsiva. Nella poesia dannunziana tale rapporto è sfruttato a fondo, e discrepanze tra articolazione sintattica e orchestrazione metrica intervengono variabilmente nella maggior parte dei moduli isolati finora; qui si cercherà di analizzarne l'azione caso per caso, rinviando alle conclusioni del capitolo (§ 1 6, 2.2.) una trattazione specifica per le *strofi lunghe*, dove la misura versale svariante e allo stesso tempo satura di corrispondenze foniche, ritmiche e talvolta, per l'appunto, lessicali fa sì che l'utilizzo in funzione dinamica della ripetizione dia alcuni dei suoi esiti più appariscenti.

1. Sfasamenti metrico-sintattici e figure tradizionali

1.1. Anafore, epifore ed epanadiplosi solo metriche

Ci si concentrerà per prima cosa sulle relazioni che intercorrono tra la mancata coincidenza di metrica e sintassi e le iterazioni che cadono nelle posizioni forti del verso: anafore, epifore (rime identiche) ed epanadiplosi. Tutte queste figure verranno quindi prese in considerazione unicamente nella loro forma "scempia", cioè di anafore, epifore ed epanadiplosi solo metriche.

Relativamente alla prima figura – quella peraltro di maggior peso – si tratteranno per comodità esemplificativa e rilievo del modulo le sole anafore semantiche a contatto. Tra gli esempi forniti si noteranno, inoltre, diverse possibilità di realizzazione: al di là delle eventuali imperfezioni nella corrispondenza (per cui cfr. punto 3.), si possono avere anafore solo metriche per entrambe le occorrenze, oppure casi in cui solo la prima o solo la seconda non siano precedute da una pausa sintattica. È chiaro che la massima fluidità è raggiunta con la prima tipologia (cfr. l'esempio da *In votis*), mentre l'asimme-

umile de la terra, tu che nasci | ovunque # – Pensa l'Anima un carcere profondo | ove l'erba germoglia umile in pace».

tria che si genera nel secondo caso determina un maggior grado di instabilità e, quando è la ripresa a collocarsi dopo pausa sintattica, un effetto di arresto a cui segue un rilancio (non a caso hanno spesso questa struttura le anafore disposte a cavallo di due strofe: cfr. § 15, 2. e, qui, l'esempio da *L'uva greca*):

spandere. Voi, sere <i>lente</i> ove preghiere <i>lente</i> vanno sole	[<i>In votis</i>]
<i>Ella aspetta</i> che l'Ora giunga. Da più d'un giorno <i>ella aspetta</i> il ritorno	[<i>L'ora</i>]
ché pel sangue mi corse <i>pensier</i> della madre lontana, <i>pensier</i> delle dolci sorelle	[<i>Laus vitae</i> IV, 258-260]
E le labbra nel mio viso <i>non potean più</i> ridere e gli occhi <i>non potean più</i> piangere, o Amore!	[XVII, 859-861]
<i>Risa</i> di fanciulli, effusa gioia puerile, croscianti <i>risa</i> d'innocenza selvaggia	[XIX, 131-133]
[...] se in una solitario <i>viver</i> dovessi, in questa, Ardi, vorrei <i>vivere</i> , in questa calda selva australe,	[<i>Bocca di Serchio</i>]
l'uva simile ai ricci di Giacinto <i>si cuoce</i> ; e già comincia a esser vaia.	
<i>Si cuoce</i> al sole, e detta è passolina,	[<i>L'uva greca</i>]
<i>Vede</i> apparire dal profondo il teschio dell'eterna Medusa, la Gorgóne <i>vede sé</i> fiso nel divino orrore.	[<i>L'arca romana</i>]
<i>Corre</i> il Ticino tra selvette rare, verso diga di roseo granito <i>corre</i> , spumeggia su la china eguale,	[<i>La muta</i>]

Le epifore, trasferendo la corrispondenza sul finale di verso, sono particolarmente adatte a marcare la chiusura di un movimento metrico e sintattico. Tra le epifore metriche a contatto, però, le percentuali di riprese seguite da *enjambement* è alta nel *Paradisiaco* (47%) e altissima in *Maia* e *Alcyone* (rispettivamente 70% e 66%). Il discorso vale anche per le epanadiplosi a contatto: poco più del 55% di repliche prolungate da inarcatura nel *Paradisiaco*, quasi il 70% nella *Laus vitae* e circa il 40% dei casi in *Alcyone* (questa l'unica grossa differenza proporzionale tra le due figure). A questi dati va aggiunta una significativa sproporzione che rivela, tra il *Poema* e le *Laudi*, una riduzione net-

ta della presenza *tout court* di epifore/rime identiche, e un calo relativo anche delle epanadiplosi: per le seconde, con una ventina di occorrenze il *Paradisiano* si tiene sui livelli del ben più lungo *Alcyone*, mentre *Maia* lo sopravanza di poco (28 occorrenze); per le prime si passa da più di 60 a circa 40 occorrenze in ciascuna delle due *Laudi*. Un confronto tra questi rilievi conferma nel caso particolare quanto generalmente si è detto varie volte a proposito della tendenza paradisiaca – più forte che negli altri due libri – all'utilizzo di ripetizioni a contatto come fattori di arresto del flusso discorsivo. *Maia*, da parte sua, fa registrare le percentuali di dinamizzazione mediante inarcatura più elevate per entrambe le figure: almeno relativamente a questa area di fenomeni le esigenze che accompagnano l'apertura poetica e la scorrevolezza narrativa del primo libro delle *Laudi* sono direttamente riscontrabili sul corpo delle ripetizioni. Qui comunque alcuni esempi da tutte e tre le raccolte:

e non la madre, e non su quello smorto <i>viso</i> , su quell'estenuato <i>viso</i> un po' di sole; e non il suo sorriso;	[Nuovo messaggio]
<i>Rimanete</i> , vi prego, <i>rimanete</i> qui. Non vi alzate! Avete voi bisogno	[La sera]
il cembalo in un canto <i>luce</i> ; e sopra vi <i>luce</i> una coppa ov'è un fiore	[L'ora]
com'aquile senza nido <i>nell'alba</i> a volo, <i>nell'alba</i> crepitante di mille	[Laus vitae xi, 296-298]
<i>l'ordegno</i> tenea su <i>l'ordegno</i> la vece dell'uomo. Il supplizio	[xi, 416-417]
è perduta nel polipaio <i>immenso</i> , nell' <i>immenso</i> tedio dell'Oceano ardente	[xvi, 179-181]
I <i>grandi</i> Pensieri e le <i>grandi</i> Opere saran coronati, All'ora quando l'ombra sua trapassa <i>i gradi</i> , tu t'assiderai sul <i>grado</i> più alto, co' tuoi calami toscani.	[xx, 247-248]
<i>Tocca</i> l'anima nostra come <i>tocchi</i> il casto ulivo in tutte le sue foglie;	[L'ulivo]
[...] sorgere la negossa <i>viva</i> di palpitanti pinne, curvarsi al peso <i>vivo</i> la pertica, la possa	[Ditirambo III] ⁴⁹

49. Il principio dinamizzante discusso qui vale anche per qualsiasi ripresa lessicale in cui la seconda occorrenza cada a fine verso e sia seguita da un *enjambement*. La collocazione esposta

2. *Sintagmi inarcati*

Il libero gioco tra iterazioni e confini versali riguarda anche le riprese di interi sintagmi, che in una o entrambe le occorrenze possono venire spezzati su due versi consecutivi. Ripetizioni di questo tipo si trovano in tutto il *corpus*, sia a contatto che a distanza, per quanto sia chiaro che in una ripresa ravvicinata il movimento portato dalla spezzatura sarà maggiormente percepibile. La differente lunghezza dei sintagmi ripetuti e l'ovvia incidenza di questo aspetto sulla possibilità di inarcature interne al sintagma stesso rendono meno utile e potenzialmente fuorviante un raffronto strettamente quantitativo; al più andrà segnalata una tendenziale riduzione che si registra in *Alcyone* rispetto alle altre due raccolte. Comunque, più che il dato numerico, è interessante osservare in concreto come il modulo si realizzi. Per comodità dimostrativa si considereranno di nuovo solo i casi di iterazione a contatto.

Se entrambi i sintagmi ripetuti sono interessati dall'*enjambement* un effetto particolare sarà prodotto qualora l'a capo cada nella stessa posizione, dando luogo a una combinazione di epifora e anafora solo metriche ma perfette,

mette in evidenza il lessema iterato, creando un momento di stasi che però l'inarcatura immediatamente contraddice. Il sotto-gruppo maggiormente nutrito di queste configurazioni più libere è quello delle anafore solo sintattiche: qui l'inarcatura porta un incremento di dinamismo a una struttura iterativa già di per sé più mossa rispetto all'anafora pura, ferma restando la messa in evidenza della parola ripetuta di cui si è parlato prima: «Ella non è più giovane. *Son* quasi | bianchi i capelli su la tempia; *sono* | su la fronte un po' radi» (*Aprile*), «Elena di Sparta che Achille | bramò; *venne* a lui col nepente | la bianca Tindaride; *venne* | recando nel cinto il profumo» (*Laus vitae* V, 369-372), «men virile, *quasi* fior molle | di grazia feminea, *quasi* | desiderabile amàsio» (IX, 3-5), «*Sano* mi facesti nel ventre | della incorruttibile donna | che mi portò. Ecomi *sano* | su l'erba» (XXI, 99-102), «Onda non si leva; *non s'ode* | risucchio, *non s'ode* sciacquio» (*Undulna*, qui è la prima occorrenza a essere seguita dall'inarcatura), «carico ei fosse, *e fossevi* alla prora | fitto un bucranio || o un nibbio con aperte ali, *e vi fosse* | odore di garofalo nel mucchio» (*Il commiato*). Per gli esempi di epifore ed epanadiplosi solo sintattiche, cfr. § I 3, 2. e 5. Si segnala inoltre uno stilema tipico della *Laus vitae*, dove non è raro che la ripresa di un lessema a fine verso seguito da inarcatura sia localizzata nei primi versi di una strofa. Le figure di ripetizione coinvolte possono essere varie: epanallesi, anafore sintattiche, rime identiche ma anche riprese libere; ciò che le unisce è proprio il duplice effetto indicato per lo stilema in questione, di messa in rilievo locale senza compromettere il procedere del discorso. La collocazione in apertura di strofa, poi, soddisfa contemporaneamente due delle principali esigenze connesse al poema: da una parte, caricare subito d'enfasi e di tensione il dettato (cfr. § I 1), dall'altra assicurare una minima fluidità al movimento metrico-sintattico, in modo da sciogliere o quanto meno dilatare la tensione nella progressione narrativa del poema. Alcuni esempi: «Io *r'abbandonai*, | o mia carne, *r'abbandonai* | come un re imberbe *abbandona* | il suo reame alla guerriera» (II, 106-109), «*Mi mossi*, allora, temprato | dal limpido gelo, *mi mossi* | ai dissepoli simulacri» (VIII, 106-108), «"O figlio di *Maia*", pregai | "figlio dell'Atlantide *Maia* | dall'affocata faccia» (IX, 43-45), «E *la nomata nel grido* | Euplete Eurètria Energèia, | *la nomata nel grido* | umano coi nomi divini» (XI, 484-486), «E il Citerone, *senza* | strepito di Mènadi, *senza* | faci di pino, lungamente» (XII, 232-234), «Così *pregai nel mio cuore*; | e ciascun dei dolci compagni | forse anche *pregò nel suo cuore* | segreto, perché non s'udiva» (XV, 295-298), «E un'altra *ora* fu larga | alla mia speranza; e fu l'*ora* | notturna della mia Musa» (XVIII, 421-423).

almeno per collocazione nel verso:

Immemore sarò forse <i>del male</i> <i>che mi faceste</i> , o uomini, <i>del bene</i> <i>che mi faceste</i> , e d'ogni altra mortale	[<i>Un ricordo</i> (11)]
dei Proci, accolto avessi <i>il figlio</i> <i>di Polibo Eurimaco o il figlio</i> <i>d'Eupite Antinò</i> ,	[<i>Laus vitae</i> IV, 182-184]
in travaglio, <i>e il pianto</i> <i>delle Pleiadi, e il pianto</i> <i>delle Iadi</i> , e il lutto filiale	[XVII, 909-911]
Taci. Su le soglie del bosco non <i>odo</i> <i>parole</i> che dici umane; ma <i>odo</i> <i>parole</i> più nuove	[<i>La pioggia nel pineto</i>]
mitica luce sul Tirreno, <i>o madre</i> <i>Ellade</i> , ed era bella come i tuoi monti la nuda Alpe di Luni, <i>o madre</i> <i>Ellade</i> , come i tuoi monti bellissima era, onde a te discesero le stirpi ⁵⁰	[<i>Loleandro</i>]

Nel dinamismo comunque portato dalle inarcature, questa è la configurazione che tende a un massimo di equilibrio, fondata com'è su un parallelismo simmetrico. Si noti però come variazioni poliptotiche e antitetiche, o – nell'esempio dalla *Pioggia del pineto* – la stessa *correctio* suppliscano almeno in parte a tale cristallizzazione.

Quando invece solo una delle due occorrenze è spezzata, l'asimmetria tende di per sé a contraddire la staticità dell'iterazione; se l'effetto dinamizzante prodotto è più deciso qualora sia la ripresa a essere inarcata, non mancano comunque casi in cui una seconda occorrenza lineare funga da momento ricompositivo e insieme rilancio del discorso, spingendo per la progressione sintagmatica, come in questo collegamento interstrofico della *Laus vitae* (peraltro assai significativo nel quadro della narrazione del poema): «[...] Or ora laggiù *seppellita* | *ho la Sfinge* presso le tombe.» || *Seppellita ho* anch'io *la mia Sfinge* | *co' suoi enigmi nodosi*, e seppelliti anco gli *avelli*» (XIX, 125-129). Ecco comunque qualche esempio della prima configurazione, per i quali non segnalerò tutte le eventuali variazioni che si aggiungono alla spezzatura

50. In questi versi si ha in realtà una complicazione dello stilema, per cui quello messo in evidenza interagisce con altri due sintagmi spezzati «era bella» – «bellissima | era» (con inversione e poliptoto) e «come i tuoi | monti» – «come i tuoi monti», peraltro tra loro disposti a chiasmo, dando luogo a uno dei casi – non rari nella poesia dannunziana – di intreccio difficilmente catalogabile di fenomeni iterativi.

(chiasmi, poliptoti, *correctiones*, intromissione di materiale linguistico, ecc.; si noti però la maggior frequenza con cui, nel *Paradisiaco*, il modulo interagisce con la figura dell'epanadiplosi, spia ulteriore della sua particolare incisività in quella raccolta, benché in questi casi còlta nei suoi momenti più instabili):

- Domani tornerà... – Vuoi tu che torni domani?* Dunque aspettami, sorella. [Il buon messaggio]
- le sue mani più pure delle *rose nuove...* E le coglierebbe ella, le *nuove rose*, è vero?, a fiorir la stanza dove [Nuovo messaggio]
- Ma quale fu* la musica? *Ma quale fu* il sogno? Ma quel era il vostro viso, [Romanza della donna...]
- ma sono tristi, ma non sono tanto tristi* i cipressi de le sepolture. [Un sogno (1)]
- saprai, *pur quello che* ignoto mi *sta* nel profondo, *pur quello che sta* nel Futuro, ispirata [Laus vitae IV, 368-370]
- O Psicagogo, *se all'Ade squallido condurre dovessi* tu l'anima mia, *se condurre dovessi* tu l'Ombra del mio canto su l'asfodelo prato [IX, 526-530]
- Disgusto dei* rigagni putridi la tiene; *disgusto dei* lascivi amori mendaci [XVII, 824-826]
- preghiamo che* la nostra anima nuda si miri in te, *preghiamo che* assemprì te maravigliosamente! [Il fanciullo]
- La figlia dell'aria* è muta; ma *la figlia del limo* lontana, *t'offre quest'ali d'uomo* Icaro, *t'offre quest'ali d'uomo* ignote che seppero salire fino a Te! [Ditirambo IV]
- [...] non *udii* *crosciar* la secchia diaccia, ma dalla mamma copiosa *udii* *crosciare* emunto il latte nel presepio [L'otre]

3. Ripetizioni attenuate

Trasversale ai diversi fenomeni trattati in questo paragrafo è l'effetto dinamico prodotto dalle variazioni che intervengono o sul corpo della parola

iterata o sulla sua posizione. Finora solo episodicamente si è dato peso alla distinzione tra ripetizioni perfette e ripetizioni attenuate. In realtà tali attenuazioni sono frequenti e diffuse in modo abbastanza equo nei tre libri: tenendosi alle sole ripetizioni semantiche, le anafore imperfette, considerando sia quelle a contatto che quelle a distanza, si attestano intorno al 25% nel *Paradisiaco* e in *Alcyone*, e salgono al 33% in *Maia*. Versi e sintagmi attenuati – per variazioni interne o per intromissioni – si mantengono tra il 30 e il 40%, ma sono soprattutto le epanadiplosi a risultare colpite dal fenomeno: la metà dei casi per il *Poema*, quasi l'80% per *Alcyone* e per la *Laus vitae*.⁵¹ Riguardo a queste ultime, le attenuazioni si vanno quindi ad aggiungere alle già numerose occorrenze prolungate da un *enjambement*, e la concorrenza dei due fenomeni indebolisce di molto la chiusura e la staticità di cui la figura è portatrice. L'incremento percentuale tra il *Paradisiaco* e le *Laudi*, inoltre, si accompagna allo stesso andamento relativamente alle epifore ed epanadiplosi inarcate (cfr. punto 1.1.) e conferma che tale effetto dinamico è perseguito con maggior decisione nelle raccolte più tarde. Molti esempi di queste epanadiplosi sono già stati forniti in precedenza, pertanto mi limiterò a offrire un piccolo florilegio di anafore imperfette, che renda conto delle varie possibilità di attenuazione, dai poliptoti ai sinonimi, dalle antitesi alle perifrasi, dalla separazione di sintagmi coesi all'avanzamento nel verso del lessema iterato:

Oggi, per far più cupo il tuo pallore,
per far più triste l'anima dolente,

[*Nell'estate dei morti*]

“Votò l'Eroe la sua vasta
coppa. Meditò taciturno.

51. Anche le corrispondenze a fine verso, quando non si irrigidiscono in rime, possono presentare delle attenuazioni, per lo più di natura poliptotica (ma non mancano metonimie o antitesi): «E il fiume lungi m'appariva | nel diffuso vapore come la spada | appannata da l'alito; o spariva | subitamente» (*Romanza della donna velata*), «Lento d'intorno il bel giardin salia | fiorendo, come un sogno dal cuor sale» (*Ai lauri*); «Talor non ellessi | perché parvemì che eleggendo | io t'escludessi» (*Laus vitae* I, 49-51), «E niuno vide | se risero o piansero. Vidi | ben io ma tacere m'è caro» (XI, 477-479), «al fulvo usignolo *nomato* | Cassandra io diedi una pura | sorella; che forse *nomarsi* | dovea col tenue *nome* | di Ebe giovinetta celeste!» (XII, 280-284), «a bere all'orcio di *Egina*, | all'orcio di terra *eginèta* | che appeso» (XII, 303-305), «l'ombra del *mietitore* | indicibile che innanzi | agli epoti *mieteva* | la spiga di grano in silenzio» (XIII, 18-21), «recati fossero a *Teno* | e ultimamente dai *Tenii* | consegnati fossero a Delo» (XV, 228-230), «E ne' miei *occhi umani* | sentii la bellezza dei grandi | ardenti umidi *occhi inumani* | del corsiere d'Arabia» (XIX, 71-74); «tutto il popolo eguale della mèsse | egualmente risplender di *rossore*.” | E la spica *s'arrossa*» (*La spica*), «*Vecchi* | sembran della *vecchiezza* | del Mondo» (*I camelli*), «come la *citarèda* | accorda la sua *cetra*, | dolore di Demetra» (*Ditirambo* III), «Pasife con le *nude* | braccia premette gli òmeri miei *nudi*, | s'abbandonò su me come su fulcro» (*Ditirambo* IV). È la *Laus vitae* che fa registrare la più alta percentuale di attenuazioni (oltre il 30%); segue *Alcyone* con il 24% e, a gran distanza, il *Paradisiaco* con il 9%. I procedimenti attenuativi risultano insomma inversamente proporzionali all'incidenza globale dell'epifora, e con questo confermano la drastica riduzione della figura – soprattutto per quanto riguarda la sua funzione base, sospensiva e conclusiva – in corrispondenza delle *Laudi*.

<i>Votare</i> la coppa ei soleva	[<i>Laus vitae</i> v, 347-349]
<i>Sì fulva ebber</i> certo la barba, <i>sì ebber</i> villosa il torace	[xvii, 156-157]
<i>Foschi di</i> carboni, <i>bianchi di</i> farine,	[xviii, 232-233]
<i>Fatto sei di</i> segreto e di freschezza. <i>Fatte sono di</i> laticè	[<i>Il fanciullo</i>]
“ <i>O Apollo</i> ” geme tal novo dolore “prendimi! Dov’è dunque il tuo desio? <i>O Febo, non sei</i> tu figlio di Giove? <i>Arco-d’-argento, non sei</i> dunque un dio?	[<i>L’oleandro</i>]
<i>olivo</i> intorto da dolor vetusto, <i>e l’oliva</i> tua dolce che s’annerà;	[<i>L’alloro oceanico</i>]

Qui invece qualche variazione di sintagmi:

nostre e le fa, <i>sembra</i> , quasi <i>lontane</i> . Ben, ieri, <i>mi sembravano lontane</i>	[<i>La passeggiata</i>]
regina <i>di quel morto paradiso</i> che tace eternamente, o vana luce <i>di quel paradiso</i> <i>morto</i> ne la mia mente!	[<i>Sopra un “Adagio”</i>]
<i>e l’aria che</i> s’indora e si colora, fumigando le glebe umide sotto la forza: <i>e l’aria sana che</i> del ghiotto fungo e del timo e del ginepro odora;	[<i>O rus!</i>]
Poiché <i>vedermi non voglio</i> <i>qual sono e vedermi qual fui</i> <i>non posso</i> , a Te sacro il mio disco	[<i>Laus vitae</i> xii, 110-111]
io <i>vi guardai nelle pupille</i> contratte dal dolore della luce, <i>vi guardai</i> <i>negli occhi</i> gialli di sanie	[xvi, 73-76]
segno che l’arnie <i>son piene</i> , <i>colme son</i> di nettare biondo.	[xxi, 32-33]
E perché l’imo cor la sua bellezza ci tocchi, tu <i>non sai</i> , noi <i>non sappiamo</i> , <i>non sa</i> l’ulivo.	[<i>L’ulivo</i>]
la chiamò, <i>la chiamò per nome</i> in cielo. Allora anch’io <i>per nome la chiamai</i> .	[<i>Stabat nuda Aestas</i>]

*per gioir teco nel cielo nella terra e nel mare,
per teco ardere di gioia su la faccia del mondo,* [Ditirambo III]

Altro è il Monte invisibile *ch'ei sale*
e *che tu sali* per l'opposta balza. [Il commiato]

Un caso particolare del fenomeno in esame – lo si è visto in § I 2, 1.2. – è quello dei ritornelli variati, pressoché esclusivo, almeno per l'ampiezza della ripresa, del libro di *Alcyone*. Nel paragrafo precedente si è detto che le variazioni nelle riprese circolari non implicano, di solito, un reale mutamento semantico, tale da suggerire una avvenuta progressione informativa del testo. Benché in misura minore, ciò vale anche nel caso dei ritornelli: non aggiungono molto i *realia* che sdoppiano il ritornello delle *Ore marine*, e solo o per lo più musicale mi sembra, con Roncoroni, il valore dell'inversione pronominale tra la prima e l'ultima strofa della *Pioggia del pineto*.⁵² Discorso analogo per *Bocca d'Arno*, dove l'ultimo ritornello si limita a combinare le idee-immagini dei due precedenti (l'Ora come il canto della colomba, e l'invito a adorare rivolto a Ermione). Più consistenti le variazioni di *Inmanzi l'alba*, che scandiscono i tre momenti del crepuscolo mattutino (come in parte avviene nella *Sera fiesolana*), e delle *Madri* (dalla «pace» dell'attesa delle cavalle ai «sogni» dell'artista che attendono i marmi apuani, marcando così lo slittamento metaforico e allegorico che coinvolge le «Madri» del titolo).

Ad ogni modo, è innegabile che, tanto per le riprese circolari quanto per i ritornelli, il gioco delle variazioni scampa la ripetizione sia da un effetto cantabile e “popolareggiante” che repliche identiche e regolari potrebbero creare, sia da un'eccessiva staticità, alla quale si sostituisce l'impressione di un organismo in perenne movimento, almeno in superficie. Quanto detto può funzionare, in realtà, come chiosa a tutti i procedimenti attenuativi e al molteplice sfruttamento delle discrepanze tra metrica e sintassi analizzati nel corso di questo paragrafo. Si tratta di un aspetto fondamentale dell'uso dannunziano della ripetizione, e quello che più chiaramente mostra l'efficacia di un lavoro in grado, mediante modulazioni raffinate, di alleggerire al massimo il peso delle iterazioni sfruttandone contemporaneamente tutto il potenziale fonico-ritmico – oltre che strutturante – e facendone così un ingrediente essenziale del particolare impasto melodico che è tra le caratteristiche per eccellenza della poesia di D'Annunzio.

52. Cfr. «che ieri | t'illuse, che oggi m'illude» – «che ieri | m'illuse, che oggi t'illude». Per quanto possano essere pertinenti le parole di Gibellini 2010 sul «miracolo del mito (e della poesia)» in grado di «sovertire la logica del tempo» (pp. VII-VIII), trovo più condivisibile quanto sostenuto da Roncoroni 1995, secondo il quale nell'inversione «non bisogna vedere altro che una variazione musicale» (p. 258), stante il «valore di circolare melodia di tutta la lirica» (p. 249). L'inversione sarà allora «soltanto il frutto di una diversa intonazione musicale che vuole favolosamente ribadire la perfetta intercambiabilità delle parti [...] e nel contempo sottolineare il valore puramente favoloso di tutta la costruzione» (p. 250).

5. *Sostegno allo sviluppo del discorso*

I procedimenti appena visti dinamizzano quella staticità delle configurazioni testuali che è un portato inevitabile dei fenomeni di ripetizione. Al di là del dinamismo o meno della struttura, comunque, diversi moduli iterativi favoriscono direttamente lo sviluppo sintagmatico del testo, la sua progressione anche sul piano logico-semanticò e informativo. Com'è ovvio, nemmeno in questi casi la ripetizione perde del tutto il valore di sospensione della corrente informativa che le è connaturato; l'arresto del flusso, tuttavia, può venire superato da un rilancio nel momento stesso in cui l'iterazione lo instaura (è il caso dell'anadiplosi e dei procedimenti che al suo dominio fanno riferimento), oppure può procedere di pari passo con lo svolgersi del discorso, come avviene nelle enumerazioni sospinte da anafòre o nello spettro di fenomeni dove le ripetizioni acquistano un valore latamente argomentativo (comparazioni, certi poliptòti e figure etimologiche, *correctiones*, incisi).

I. *Anadiplosi*

Tra le figure di ripetizione codificate nei manuali di retorica, l'anadiplosi o *reduplicatio* è senz'altro fra quelle che più favoriscono uno sviluppo orizzontale del discorso: la sua funzione di ricordo tra due unità metrico-sintattiche contigue, oltre ad avere un valore coesivo, quanto meno a livello locale, fa del termine ripreso sia un elemento di ricapitolazione (di qui il suo valore anche argomentativo, consistente nell'«imprimere, con l'insistenza, un'idea già formulata», Mortara Garavelli 2015, p. 192) sia l'impulso per una nuova apertura e un nuovo movimento.

Il rilancio dinamico del discorso è ancor più evidente nei casi di anadiplosi solo sintattica, senza quindi che l'a capo vada a rafforzare lo iato tra le due unità discorsive collegate. La configurazione più ricorrente è quella che vede la prima occorrenza del lessema situarsi in *rejet*, subito chiuso da una pausa sintattica, dopo la quale però la replica rilancia il movimento. Come si vedrà dagli esempi, inoltre, il verso breve di *Maia* fa sì che in alcuni casi alla replica segua un altro *enjambement*: il verso sarà allora quasi o interamente saturato dall'iterazione, con una sovrapposizione dinamica delle figure dell'anadiplosi e dell'epanadiplosi. Ecco comunque un'esemplificazione parziale, ma chiarificatrice:

ed ella non si stancherebbe mai
di *guardarmi*, e il suo *sguardo* su la fronte
io *sentirei*, e *sentirei* la fronte
divenir pura come non fu mai...

[Nuovo messaggio]

Scendea l'azzurro col silenzio e il gelo

notturmo, *senza fine; senza fine*
 gli astri sgorgavan come adamantine
 lacrime dal profondo del cielo; e il cielo
 era lontano come un grande amore [Nell'estate dei morti]

Profondo era il cielo
 del *letto*; ed il *letto* profondo
 come tomba, oscuro. [Sopra un'aria antica]

gittò a me supino
il suo grido, il suo grido
 annunziatore; [Laus vitae II, 49-51]

I morti non *rende*, ma *rende*
 l'amore a chi l'ama tenace. [IX, 263-264]

è perduta nel polipaio
immenso, nell'*immenso*
 tedio dell'Oceano ardente [XVI, 179-181]

fremite di sùbiti canti
mi corse. Correre sentii
 nelle mie vene i corsieri [XVII, 549-551]

In ogni congiuntura accumulati
 a fasci gli aghi *morti*. *Morta* sembra
 tutta la selva, inaridita e cieca. [Bocca di Serchio]

Io sono divina; e tu forse
mi piaci. Non piacquemi l'irto
 Satiro sul letto di mirto, [Versilia]

[...] Solstizii ed equinozii
passano; passa il colchico, e la rosa. [Lotre]

Incremento la casistica con alcuni esempi di anadiplosi insieme metriche e sintattiche per le quali è pienamente riscontrabile la dinamica "lascia-prendi" appena vista:

Voglio un amore doloroso, *lento*,
 che *lento* sia come una lenta morte, [Sopra un «Erotik»]

Solo e misterioso il musicale
 spirito il mio pensiero *ha in signoria*;
ha tutta *in signoria* l'anima mia
 ch'è insonne e che si pasce del suo male [Un verso]

erano così candidi che vera-
 mente nulla più candido *in torno* era.
 Ed *in torno* cantavano gli uccelli. [L'esempio]

- E la tua cheli selvaggia
fu compagna al canto *dell'uomo*.
Or *l'uomo*, emulando gli audaci
tuo spiriti, seppe di legni [Laus vitae IX, 440-443]
- verso il Sole per divenire
aere, altezza, via di *luce*,
luce egli stesso infinita. [XI, 451-453]
- Belle più anco *di lungi*;
ché *di lungi* assemprano un coro
d'aulètridi alto sull'acque, [XII, 404-406]
- un arco che ama il suo *dardo*,
un *dardo* che brama il suo segno,
un segno che è sempre lontano. [XVII, 1024-1026]
- E se gli occhi tuoi cesii *han neri* cigli,
ha neri gambi il verde capelvenere. [Il fanciullo]
- E le curve propaggini dell'Alpe
si protendeano ad abbracciare *il mare*;
ed *il mare* splendeva di candore
meraviglioso nel lunato golfo
con la bellezza delle donne nostre. [L'oleandro]
- [...] E la mente ne *fu trista*.
E *trista fu* la mozza ala, a vederla. [Ditirambo IV]
- e tutto è *obliato*;
obliato anche agosto
sarà nell'odor del mosto, [Il novilunio]

2. Rilanci interstrofici

Un caso di separazione massima e, proprio per questo, di ulteriore messa in evidenza della funzione di rilancio dell'anadiplosi, è quello in cui i due termini della ripetizione si collocano alla fine e all'inizio di due unità strofiche contigue, per cui alla pausa sintattica e all'a capo si aggiunge lo stacco interstrofico. Il raccordo creato dalla ripresa può ricoprire un ruolo strutturante, rafforzando e rendendo percepibile la coesione interna del testo,⁵³ ma in que-

53. Ciò avviene quando il raccordo interstrofico è particolarmente insistito (cfr. per esempio *Le foreste*, dove il fenomeno interessa sette stacchi strofici su quattordici: vv. 16-18, 23-25, 27-29, 31-33, 35-37, 44-45 e 47-49) o si colloca nei fulcri strutturali del testo, come tra la fronte e la sirma di un sonetto (cfr. *La Naiade*: «che in piaceri | d'amor commisti riguardò *Selene*. || Morta è *Selene*; morte son le *Argire*», o *La statua I*, con chiasmo: «Una *statua*, memore d'assenti | numi,

sto modo è anche la progressione sintagmatica del discorso a beneficiare della ripresa. L'effetto dell'iterazione è qui ambivalente o, per meglio dire, esalta la dialettica immanente all'anadiplosi: da un lato il ribattere su una stessa parola evidenzia ancor di più il salto strofico e l'interruzione che comporta, anche per il richiamo al modello tradizionale delle *coblas capfinidas*; dall'altro esso segnala una continuità che, nel momento in cui la ripresa fa da appoggio per una nuova riapertura del discorso, tende a dissolvere il vuoto interstrofico stesso o a conferirgli, per lo meno, una carica propulsiva. Se l'anadiplosi in senso stretto consente di verificare questo movimento nella sua forma pura, quanto detto può valere comunque per tutte le altre forme di connessione interstrofica.

Queste ripetizioni sono diversificate sia per la posizione (anafore, epifore e, appunto, anadiplosi), sia per la consistenza del materiale ripetuto (dal singolo lessema all'intero verso); agiscono inoltre tutte le altre variazioni viste nei paragrafi precedenti, dalle attenuazioni (soprattutto poliplotiche) alle anafore imperfette per posizione nel verso, dalle anafore o epifore solo sintattiche agli *enjambement* dinamizzanti. Fuori da queste combinazioni si ha il polo più nutrito all'interno del gruppo di riprese qui trattate, vale a dire quello delle ripetizioni libere, non identificate da una particolare posizione occupata nel verso e passibile di tutte le attenuazioni del caso; spesso proprio la minore marcatezza fa di queste ripetizioni i dispositivi ideali per una connessione più scorrevole tra le strofe. Al di là delle distinzioni retoriche, comunque, il collegamento appare particolarmente fluido quando la ripresa consente di prolungare un movimento enumerativo già avviato o di avviarne uno essa stessa. Il fenomeno è pressoché esclusivo delle *Laudi*:⁵⁴

Furonvi donne serene

furonvi donne per lume

furonvi donne sì lievi

furonvi *altre con mani* smorte
che spensero ogni pensier forte
senza romore;

grandeggia fra i cipressi insigni. || Qual mistero dal gesto d'una *grande* | *statua* solitaria in un giardino». A margine si consideri che quasi ogni sonetto, tanto nel *Paradisiaco* quanto in *Alcyone*, presenta nella sirma almeno una ripresa lessematica dalla fronte (e per il valore strutturale delle corrispondenze lessicali – gli «unificatori» – tra fronte e sirma del sonetto, dalle origini fino alla modernità, cfr. Tonelli 2000, pp. 97-121).

⁵⁴. Nel *Poema paradisiaco* cfr. l'elenco di *Invito alla fedeltà*: «ancor dire | *quelle* parole, udire | *quelle* parole, e l'ora || attendere con *quelle* | ansie e alternar *quei* gesti [...]».

- altre con mani esigue*⁵⁵ [Laus vitae II, 148-169]
 E io *vidi* le creature
 tra la vita e la morte.
- Vidi* i fanciulli i giovinetti
 i vegliardi le madri
 le vergini i guerrieri
 i sacerdoti i patriarchi [XVII, 377 e sgg.]
- tu moduli secondo* i suoi colori.
Tu moduli secondo l'aura e l'ombra
 e l'acqua e il ramoscello
 e la spica e la man dell'uom che falcia, [Il fanciullo]
- Là nel chiaro Mugello, presso il Giogo
 di Scarperia, *lo vidi* fiorir bianco.
- Anche *lo vidi*, o Glauco, anche lo colsi
 in quell'Alpe che ha nome Catenaia,
 e all'Uccellina presso l'Alberese [L'asfodelo]
- In te *amo* il divin marmo apuano,
 l'umile rusco;
- amo* la tua materia prometèa,
 la sabbia delle tue selve aromali,
 l'aquila dei tuoi picchi, la ninfea
 dei tuoi canali. [Il commiato]

Nell'esempio portato dal canto XVII della *Laus vitae* la ripresa, oltre ad avviare l'enumerazione (di cui si è riportato solo l'attacco, ma che continua per tutta la lassa), svolge una funzione esplicativa, sciorinando le molteplici «creature | tra la vita e la morte» che il poeta ha dichiarato di aver visto. Non è raro che un'iterazione interstrofica esibisca una tale funzione logica, sviluppando il discorso in senso argomentativo; quando poi oggetto di ripetizione è un sostantivo, la ripresa si comporta di frequente come un'apposizione, che espande gli attributi dell'ente e lo identifica in modo più preciso. Qualche esempio trasversale: «Oggi tutta la *bontà* s'aduna | in quel cuore che seppe ogni disgusto: || tanta *bontà* che parmi ismisurato | il cuore...» (*Il buon messaggio*), «e, *china* a la ringhiera, || guardava il golfo solitario, *china* | come colei che un peso immane aggrava» (*Autunno*), «a quella *voce* che già si lamenta [...] || Non è che *voce* d'acque su la pietra» e «O *rose*, è il vostro male: || *rose* del sole nuovo, pur di ieri» (entrambi da *Aprile*), «L'ombra invade una *casa* a poco a poco, || la triste *casa* ove mia madre piange» (*Ai lauri*), «Sarà *domani* quel che non fu ieri. || *Domani* prenderà novo coraggio» (*La buona voce*), «e

55. Peraltro questo è uno dei rarissimi casi in cui una lassa del poema non si chiude con un punto fermo.

meravigliosamente | io le *conobbi*. || *Conobbi* il corpo ignudo | alla voce, al riso, | al passo, al profumo» (*Laus vitae* II, 188-190), «E *il legno* garriva. || *Il legno* gemeva cricchiava | rombava» (V, 21-23), «non so quale orrida *gloria*. || *Gloria* delle città | terribili» (XVI, 210-212).⁵⁶

3. *Anafore a sostegno dello sviluppo sintagmatico*

La funzione delle anafore è stata indagata a più riprese, mettendone in luce di volta in volta l'aspetto strutturante, quello propiziatore di un innalzamento tonale, quello dinamizzante in presenza di attenuazioni, ecc. Un ultimo punto che vale la pena menzionare riguarda il sostegno che un'iterazione anaforica può fornire al dispiegarsi di un periodo, in particolar modo nel caso – per nulla raro e anzi tipicamente dannunziano, soprattutto nelle *Laudi* – di costruzione meramente giustappositiva ed elencatoria. L'anafora continuerà ad avere un ruolo strutturante sulle porzioni di testo interessate, ma insieme fungerà da punto di rilancio del discorso, ogni volta spingendolo in avanti dopo la pausa sintattica.

56. Il rapporto argomentativo e/o narrativo tra strofe che le ripetizioni possono istituire o mettere in evidenza è ancora più stretto nei casi in cui la seconda occorrenza costituisca o si inserisca nella risposta – magari implicita – alla domanda che chiudeva la strofa precedente: «O non guardava | forse dentro di sé la sua ruina? || Forse. Non domandai» (*Autunno*), «Che faremo noi? || Oggi, per far più cupo il tuo pallore, | per far più triste l'anima dolente, | evocherò» (*Nell'estate dei morti*), «Chi viene in questi incanti? [...] || Vien per l'ombra furtivo il giovinetto» (*Psiche giacente*), «Qual nome hanno quei lunghi fili d'erba | che portano una spiga nera in cima? || Il nome che le labbra ti diletta» (*Bocca di Serchio*). Oppure, nei testi dialogati, ciò si verifica quando la seconda battuta si riallaccia tramite ripetizione alle parole appena pronunciate dall'interlocutore, cfr. «A terra! A terra! Voi siete | la via su cui passano i carri.» || Diceano i vinti: «Eccoci a terra» (*Laus vitae* XV, 629-631), «e su pe' monti della Verna | l'avornio tesser ghirlandette al maggio. || I gigli rossi e crocei ne' monti» (*Lasfodelo*; nella seconda battuta Derbe rilancia, riprendendo l'indicazione topografica, il catalogo floreale che nelle due terzine precedenti era svolto da Glauco). È comunque l'altro testo interamente dialogico di *Alcyone*, *Bocca di Serchio*, a presentare molti collegamenti di questo tipo: «prese nella criniera d'un leone. || Preso per i capegli sono» (vv. 36-37), «Scendono alla foce | del Serchio a branchi [...] || Il Serchio è presso?» (vv. 160-163), «modulavano il carne fluviale. || Scendi dal tuo cavallo, Ardi. Ecco il fiume» (vv. 210-211). Infine, tale rapporto è esplicito quando la ripresa introduce una correzione o una precisazione rispetto a quanto affermato in precedenza, come accade in particolar modo nel *Paradisiaco*: «Ai luccicori | vaghi sogna quell'erma [...] || Ma è l'erma quella che ne l'ombra verde | biancheggia?» (*Climene*), «Senza domani | è il giorno ch'ella sogna. || [...] Ma non verrà quel giorno» (*L'ora*), «poi che spero | solo nel marmo in cui sarò sepolto. || Ma non copra marmo umile la cava | tomba» (*La statua* III), «Ora chiediamo a te l'estremo | sonno, la morte. || Ma non l'opaca morte ne le bare | sterili» (*Le foreste*). Questo invece un esempio da *Alcyone*: «vidi l'uom che natava in mezzo al Serchio. || Un uomo egli era, e pur sentii la pelle | aggriciarmi come a odor ferigno» (*La morte del cervo*). Nel passaggio di strofa la prima notazione viene per il momento confermata, ma la sensazione fisico-psichica provata dall'io comincia a preparare la graduale rilevazione del miracolo, l'apparizione del mostro bimembre sancita dall'esclamativa esattamente venti versi dopo quelli citati: «Il Centauro!».

Il fenomeno può essere verificato su gruppi circoscritti di versi, con l'anafora a scandire l'andamento enumerativo:

Invidiai *l'uomo*
che erige un tempio
e l'uomo che aggioga un toro,
e colui che trae dall'antica
 forza dell'acque
 le forze novelle,
e colui che distingue
 i corsi delle stelle,
e colui che nei muti
 segni ode sonar le lingue
 dei regni perduti.

[*Laus vitae* 1, 95-105]

L'ultima volta che il cuore
 mi vacillò di fiacchezza
 e d'ebrezza torbida; quello
fu l'ultimo mio smarrimento,
e l'ultimo affanno
 della solitudine verso
 l'amore; *e fu l'ultimo* indugio,
 e l'insegnamento supremo.

[xvii, 1052-1059]

Ascolta. *Piove*
 dalle nuvole sparse.
Piove su le tamerici
 salmastre ed arse,
piove su i pini
 scagliosi ed irti,
piove su i mirti
 divini,
su le ginestre fulgenti
 di fiori accolti,
su i ginepri folti
 di coccole aulenti,
piove su i nostri volti
 silvani,
piove su le nostre mani
 ignude,
su i nostri vestimenti
 leggieri,
su i freschi pensieri
 che l'anima schiude
 novella,
su la favola bella
 che ieri
 t'illuse, che oggi m'illude,

o Ermione.

[*La pioggia nel pineto*]

Quando i brani interessati sono più ampi, la funzione di sostegno e spinta è svolta da anafore per lo più distanziate. Il tipo di fenomeno richiede un'emplificazione che dia conto del contesto, perciò non mi soffermerò che su un caso emblematico, dal *Novilunio*:⁵⁷

Novilunio di settembre!
 Sotto l'ambiguo lume,
 tra il giorno senza fiamme
 e la notte senza ombre,
il mare, più soave
 del cielo nel suo volume
 lento, più molle
 della nube
 lattea che la montagna
 esprime dalle sue mamme
 delicate,
il mare accompagna
la melodia
 della terra, la melodia
che i flauti dei grilli
 FAN nei campi tranquilli
 roca assiduamente,
la melodia
che le rane
 FAN nelle pantane
 morte, nel fiume che stagna
 tra i salci e le canne
 lutulente,
la melodia
che FAN tra i vinchi
che FAN tra i giunchi
 delle ripe rimote
 uomini solinghi

57. Questi alcuni altri esempi, di cui segnalerò solo i versi direttamente interessati dall'anafora: «*bacerò le sue mani*, le sue mani # *bacerò le sue mani* in cui gli unguenti # *bacerò ne' suoi polsi le sue vene*» (*Pamphila*); «*Furonvi donne serene* # *furonvi donne* per lume # *furonvi donne* sì lievi # *furonvi altre* con mani smorte # *altre* con mani esigue # *altre*, pallide e lasse # *E vi furono altre* ancora» (*Laus vitae* II, 148-187); «*M'accomunai con l'Amore* # *M'accomunai col Silenzio*» (IX, 615-623); «*io vi guardai* nelle pupille | *contratte dal dolore* | della luce, *vi guardai* | negli occhi gialli di sanie # *vi guardai* fiso aspettando» (XVI 73-82); «*Stanco dei sorridenti* # *Stanco di lor colpi bassi*» (XVII, 127-136); «*quadrige* che con freni # *quadrige* negli Atti più puri» (XIX, 159-165); «*Io ti dirò* verso quali reami # *e ti dirò* per qual segreto» (*La sera fiesolana*); «*Forse l'anima mia*, quando profonda [...] *forse l'anima tua*, quando profonda # *Forse conosceremo noi la piena*» (*Bocca d'Arno*); «*come nella medaglia* # *come nelle stupende* # *come nello statère*» (*Vergilia anceps*); «*E sento che* il mio volto # *e che* la mia bionda # *sento che* il lido rigato» (*Meriggio*); «*Altra onda* nasce # *Altra onda* s'alza» (*Londa*); «*Io rividi l'Ilisso* # *Rividi* il patrio suolo» (*Ditirambo* IV).

tessendo le vermene
 in canestre,
 con sì lunghi
 indugi su quelle parole
 che tornano sempre.

Notevole è qui l'avvicinarsi di due serie anaforiche differenti, quella del «mare» e quella della «melodia». Innanzitutto viene posto il soggetto, «il mare» appunto, ma dopo due espansioni attributive e comparative («più soave | del cielo [...], più molle | della nube [...]») diventa necessaria una ripresa, che questa volta consente il completamento della frase minima («il mare accompagna | la melodia»). Successivamente, l'oggetto della frase è ripetuto in tre anafore, producendo così una struttura-base “sostantivo + relativa”, capace di sopportare espansioni varie a partire dallo stesso nucleo nominale della «melodia». Il brano riportato, in effetti, presenta anche alcune anafore a contatto che sviluppano localmente il periodo (oltre alle comparative citate, cfr. «nelle pantane | morte, nel fiume che stagna»), ma è soprattutto quella del verbo *fare* che arricchisce la serie principale, come evidenziato. Seguendo una linea sintattica elementare – di fatto una sola frase semplice infarcita di relative e apposizioni – l'intreccio anaforico permette di sviluppare un unico periodo descrittivo di ben trentadue versi.⁵⁸

4. Poliptoti e figure etimologiche

Concluderò la trattazione con una serie di fenomeni iterativi per alcuni versi residuali, differenti tra loro, ma tutti suscettibili in varia misura di sostenere o accompagnare lo sviluppo del discorso. Un primo gruppo andrà ritagliato tra la massa delle ripetizioni poliptotiche: come modulo in sé, trasversale alla quasi totalità dei fenomeni presi finora in considerazione, questo tipo di ripetizione risulta di gran lunga il più diffuso, con parecchie centinaia di occorrenze in tutto il *corpus*, solo limitandosi alle iterazioni a contatto. Proprio il carattere trasversale del modulo rende impossibile isolarne un'unica funzione privilegiata, ma l'attenuazione della corrispondenza lessicale e il cambio di funzione logico-sintattica fanno sì che queste ripetizioni appaiano come segnali di una progressione argomentativa o comunque eminentemente

⁵⁸. Per un esempio alcionio affine, cfr. la prima e la terza strofa delle *Ore marine*. In generale sulla sintassi protratta delle *strofi lunghe* si veda Lavezzi 2000, p. 153. Per la tendenza dannunziana a costruire periodi partendo da strutture sintattiche elementari dilatate tramite la moltiplicazione di elementi accessori cfr. anche il procedimento dell'«amplificazione» così come viene descritto da Vitiello 1980 (in partic. pp. 136-37).

orizzontale del discorso.⁵⁹ Ciò può avvenire propiziando un cambio di tono o di piano discorsivo, oppure rilanciando un movimento sintatticamente chiuso, secondo il principio dell'anadiplosi, o partecipando a figure ragionative come la *correctio*, o ancora accompagnando direttamente una struttura ipotattica argomentativa:

Gelida sta la notte cristiana
 su le case degli uomini, ma pura.
 – O tu che *ne la casa* tua lontana
 fili con dita provvide la lana

[Alla nutrice]

non *odor* di timo
 avrete, ma primo
 d'ogni altro l'*odore*
 ch'ella par dal cuore
 spandere. [...]

[In votis]

59. Non è sempre così, naturalmente. Una configurazione particolare in cui il valore progressivo risulta assai indebolito è quella delle figure etimologiche che compongono strutture sintattiche strettamente coese: «pieni d'un *sogno* non *sognato* mai» (*Hortus conclusus*), «una *fiamma* *fiammando* ne la rossa | veste» (*Ancora sopra l'«Erotikè»*), «Ancora qualche *rosa* è ne' *rosai»* (*Consolazione e La buona voce*), «*appesantito* d'un *peso* mortale» (*L'incurabile*); «nella *solitudine solo»* (*Laus vitae* III, 97), «che *cantano* il *canto* partènio!» (VII, 30), «la tua *cintura* ti *cinge»* (VIII, 182), «*alide* dell'*alidore»* (X, 183), «Non fu *nominato* quel *nome»* (XIV, 48), «di *nave* che *navighi* i tempi» (XVII, 670), «*negri* d'un *negrore* velluto» (XIX, 266); «come su letto d'erbe *amato* e *amante»* (*Il fanciullo*), «fiume non *solcherà* duplice *solco»* (*Il cervo*), «*Danzami* la tua molle *danza* ionia» (*A Gorgo*), «Le *canne* dei *canneti* d'Orcomèno» (*Il Policéfalo*), «Il lor *tremolio* fa *tremare»* (*Undulna*), «come labile *tela* su *telaio»* (*La muta*). La variazione morfo-sintattica si consuma all'interno di un nesso fortemente concentrato, circoscritto sia sul piano logico, sia nello spazio, vicino in questo a una figura come la *geminatio*. D'altra parte, anche i giochi etimologici a contatto subiscono l'azione dell'*enjambement*, ed è proprio nei casi di separazione della coppia iterativa che un'impressione di movimento ritorna ad affacciarsi (ancora una volta le percentuali più alte sono fatte registrare da *Maia*): «*falci* lente | *falciano* l'erba nuova» (*Le tristezze ignote*); «su gli uomini che ne sien *arsi* | d'*ardore* nell'opre dei tempi» (*Laus vitae* IV, 222-223), «*guerra* | si *guerreggia* furente» (IX, 71-72), «su cui *palpitavano* i cigli | col *palpito* disperato» (XVI, 78-79); «che ogni sera l'anima le possa *amare* | d'*amor* più forte» (*La sera fiesolana*), «in mille *laudi* | ti *loderò* se m'esaudi» (*Ditirambo* III). Relativamente alla *Laus vitae*, infine, è frequente (circa un quarto dei casi) la sovrapposizione di questa figura etimologica all'epanadiplosi, quasi sempre seguita da *enjambement*, in linea con l'andamento generale del poema. Emblematici questi due versi dal canto XVII (973-974): «*bello* era e triste di *bellezza* | e di tristezza gorgónee», che concentrano un'*inclusio* con figura etimologica seguita da inarcatura, un'altra figura etimologica direttamente *enjambée*, un parallelismo rafforzato dalla rima e una dittologia anaforica anch'essa inarcata, in una convivenza tra mobilità interna e forte saturazione iterativa. Discorso simile per le figure etimologiche strutturate su un aggettivo o un verbo seguiti da un genitivo di qualità, a sua volta modificato da un aggettivo o da una specificazione, del tipo «chiare di chiaror d'opale» (*Hortus larvarum*), «appesantito d'un *peso* mortale» (*L'incurabile*); «frondosa | di fosche fronde» (*Laus vitae* III, 162-163), «*alide* dell'*alidore* | celeste» (X, 183-184), «*amare* | d'*amor* più forte» (*La sera fiesolana*), «*finir* di *fine* insana» (*L'otre*). Si tratta di una struttura molto coesa, vicina per concentrazione all'epanalessi, che indebolisce notevolmente il valore di sviluppo che la variazione etimologica potrebbe dare all'iterazione.

Il vostro passo diventò più lento.
Come leggero anche! Ed io era attento
più al ritmo *di quel passo* o a quell'ansare
o a le vostre parole, o al mio pensiero?

[*La passeggiata*]

La tragga *il sogno* lungi da la vita.
Veda nel sogno almen ringiovanita
l'Amato ch'ella non vedrà più mai.

[*Aprile*]

Quel che non fu fatto
io lo *sognai*;
e tanto era l'ardore
che *il sogno* eguagliò l'atto.
Laudato sii, potere
del sogno ond'io m'incoronano

[*Laus vitae* 1, 108-113]

tremano *i fili* del novo
fromento e con lor treman l'ombre,
e non si distingue *il fil* verde
dall'ombra sua cerula, e tutto

[XI, 174-177]

Valanghe *d'ombra* azzurra
si precipitavan dal cielo,
ché *l'ombra* pareva più veloce
nel vespero violento»

[XVIII, 311-314]

O mia Madre, in tutte le vene
accresci *il mio sangue* e l'affina!
E, s'io fossi in crudo supplizio
ed ogni aumento *di sangue*
mi fosse aumento di pena,

[XXI, 90-94]

S'odon su le Lame
di Fuore le cavalle
nitrire a quando a quando;
e più sottil *nitrito*
e più tremulo s'ode
rispondere e più fresco,
dei puledri novelli.

[*I camelli*]

Le vestigia ch'ei lascia hanno *la forma*,
sai tu?, del cor purpureo balzante.
Ei *di tal forma stampa* il terren grasso;
e la *stampata* zolla, ch'ei solleva
con ciascun piede, lascia poi cadere.

[*Il cervo*]

Settembre, chiare fresche e *dolci* l'acque
ove il tuo delicato viso miri;
e *dolce* m'è nella memoria il mio
natale Aterno in letto d'erbe lente,

[*Lacus Iuturnae*]

4.1. *Similitudini*

La similitudine tende di per sé a evidenziare segmenti di testo specifici, e allo stesso tempo si configura come operazione eminentemente razionale di articolazione discorsiva. Nella poesia dannunziana non è raro che una similitudine venga costruita iterando la qualità comune ai due termini di paragone. La replica potenzia così entrambi gli aspetti della figura appena messi in luce: da un lato, infatti, la ripetizione del lessema, superflua per una comprensione del rapporto di somiglianza, funziona da segnale della similitudine stessa, enfatizzandola ed esaltandone il carattere centripeto; dall'altro la stessa iterazione sottolinea il nesso tra i due termini e, esplicitandolo al massimo grado, sviluppa il legame logico su cui si regge la struttura. Le variazioni poliptotiche che interessano di frequente la parola ripetuta suggeriscono inoltre un senso di progressione dinamica che almeno in parte diluisce l'arresto locale. Questo tipo di ripetizione, insomma, soddisfa contemporaneamente le esigenze di insistenza fonico-ritmica (come in questo caso: «ispide come i dumi, | *confuse* come i fiumi | *confusi*, | nette come i cristalli», *Le stirpi canore*) e quelle di svolgimento razionale (cfr. «ah di sì lieve | bellezza che parveci *entrasse* | in noi non pel varco dei sensi | ma com'*entra* un puro pensiero», *Laus vitae* XIV, 114-117, con anche una *correctio*).⁶⁰

4.2. *Parentetiche e incisi*

Sono quasi un'esclusiva del *Paradisiaco* anche le ripetizioni utilizzate in corrispondenza di frasi parentetiche, o perché una parola del discorso principale viene ripresa all'interno dell'inciso, oppure perché viene riproposta dopo l'inciso stesso, in funzione di richiamo e di rilancio. Soprattutto la prima configurazione produce un evidente rallentamento, ma insieme, per la funzione di autocommento e precisazione spesso affidata alle parentetiche e propiziata dalla ripresa lessicale, determina uno sviluppo che, se non è lineare, ha anche in questo caso i caratteri di una progressione logico-argomentativa, in una

60. Altri esempi: «Voglio un amore doloroso, lento, | che *lento* sia come una *lenta* morte» (*Sopra un «Erotik»*), «e da te *cadrà* l'antica spoglia | come *cade* da l'albero la foglia | arida» (*Hortulus animae*), «Per le vene irriguo | mi *scenda* come allor che ne l'esiguo | petto al roseo pargolo *scendeva* || da l'adusta nutrice» (*O rus!*); «udite la nostra | preghiera voi, uomini *nati* | dell'uman seme come noi | ne *nascemmo* in giorno nefasto!» (*Laus vitae* XV, 635-638), «“Perché siamo nati?” dicea | la creatura del fango | con la bocca sua *piena* d'ombra | come la fauce del bove | è *piena* di strame» (XVII, 517-521), «come le uova lasciate | *si raccolgono*, ella *raccolse* | il retaggio della sua gente» e «Ed *errava* nelle parole | come l'ubriaco di notte | *va* nel suo vomito *errando*» (XVIII, 10-12 e 148-150), «E il suo coraggio taciturno | le *suggeva* cupidamente | come il fanciullo vorace | che *sugge* gli acini gonfi | di miel solare» (XIX, 220-224); «O in mille e mille specchi sorridente | grazia, che da la nuvola *sei nata* | come la voluttà *nasce* dal pianto» (*Lungo l'Affrico*), «l'*ombra* crescente d'ogni stelo vano | quasi *ombra* d'ago in tacito quadrante» (*La sabbia del tempo*), «Sembri Ermione, *sola* come lei | che pel silenzio vienti incontro *sola*» (*Tristezza*), «Estate, bella quando primamente | nella tua bocca il mite oro *portavi* | come l'Arno i silenzi soavi | *porta* seco alla foce sua silente!» (*Litorea dea*).

sorta di espansione parallela del flusso discorsivo. Proprio l'elemento di staticità, comunque, motiva forse la concentrazione di un tale stilema nella prima raccolta,⁶¹ dove i fenomeni connessi a una funzione sospensiva della ripetizione, come visto più volte, abbondano. Qualche esempio: «Voglio un amore doloroso, lento, | che lento sia come una lenta morte, | e senza fine (*voglio* che più forte | sia de la morte)» (*Sopra un «Erotik»*), «Lèggi. Mai per le sue forme | visibili ella espresse più profondi | pensieri. (Io ben li *leggo* ora, da poi | che tu nel giorno più non mi nascondi | il sole.)» (*Nell'estate dei morti*), «ed ella pensa: – Chi mai ne la notte | incendia i *boschi*? – || (Tutti arderei, Citera, i tuoi felici | *boschi* di mirti, sol per rallegrarla!)» (*Vas mysterii*), «Il giorno era autunnale | (mi sovviene del *giorno*, all'improvviso!)» (*Romanza della donna velata*).

Negli altri due libri del *corpus* è riscontrabile quasi soltanto la seconda configurazione, intrinsecamente più funzionale alla progressione sintagmatica; nella *Laus vitae*, anzi, ho rinvenuto due soli casi, in cui proprio l'ampiezza della parentetica rende particolarmente utile il richiamo:⁶²

Pur dato mi fosse oggi, mentre
la primavera m'affanna,
dato mi fosse varcare
l'aere e su l'Acrocorinto
fermare il volo (forse oggi
tutta la roccia si veste
di fiori efimeri, come
Lais della tunica tiria
brevemente, sapendo
che la nudità è più bella)
quivi *fermare il volo*
e in uno sguardo abbracciare

[XII, 169-180]

Che mai raccoglie il tuo braccio
con la man cava (che resse
forse per una notte i chiostri
del Cielo tolti al sostegno
d'Atlante e forse la clava
brandi ad uccidere mostri)
che mai raccoglie il tuo braccio
dall'ombra di quella gran piega

[XVII, 631-638]

Anch'essa sostanziosa – costituita, oltre alla parentetica, da due appozizioni

61. L'unico caso che ho reperito altrove è questo, con anche un'anadiplosi, dal *Ditirambo III*: «fatta per me dei *sogni* che dalla febbre del mondo | trae Pan quando su le canne sacre | delira (delira il *sogno* umano)».

62. Si noti anche lo stesso procedimento all'opera nei primi versi, con la ripresa del sintagma «dato mi fosse» dopo l'interruzione della temporale. Similmente in *Alcyone*: «*Assai lungi*, di là dall'Argentaro, | *assai lungi* le rupi e le paludi | di Circe» (*L'incanto circeo*).

attributive – è la pausa che separa le due occorrenze della ripetizione nel *Ditirambo II*:

E *presso lui*, d'oro chiomato, florido
della prima lanugine,
(sentendo l'immortalità, saltavagli
il cuore sotto il bálteo
splendido) *presso Orfeo* figlio d'Apolline
era il fratello d'Elena.

Mentre in questo esempio, dall'*Otre*, la replica sembra più suggerire la reiterazione dell'evento narrato:

Mani cupide premono i miei fianchi
turgidi (sembra che gli arsi occhi bevano
prima che i labbri) *mani* mi sollevano
su arsi volti, di polvere bianchi.

4.3. Ripresa con disgiunzione di due termini (e ripetizioni appositive)

In § I 3, 3. si è parlato della ripetizione con connessione dei termini ripresi, rinviando la trattazione della figura ad essa opposta. In effetti quest'ultima (comunque complessivamente più rara della prima nel *coprus* dannunziano) sembra facilmente impiegabile in funzione espansiva e dinamizzante del discorso: il nesso di due o più lessemi viene scorporato e ciascuno dei membri conosce uno sviluppo indipendente. Tale sviluppo può essere minimo, come in «Ella stende *l'angoscia* sua nel sonno. | *L'angoscia* è forte, e il sonno è così lieve!» (*Aprile*), «Oh lunghezza | del dì per *oprare* e *oziare*! Fa ventidue nella prima | ora e nell'undecima. Oh grandi | *opere* tra l'albe e i meriggi, ozii tra i meriggi e gli occasi!» (*Laus vitae* XXI, 37-42), «travagliarono solco per solco, | dall'*aurora* al tramonto, | per nove *aurore* | e per nove tramonti» (*Ditirambo I*); oppure, a distanza: «Da più d'un *giorno* | ella aspetta il ritorno | fatale di quell'ora # Ma non verrà quel *giorno*. | Oh se almeno, al ritorno | dell'Ora, le scoppiasse || il cuore!» (*L'ora*), «E reggeva | ei nel *pugno* la scotta # e come tu la tua scotta | noi la vita nostra nel *pugno* | tegnamo» (*Laus vitae* IV, 32-33 e 75-77). Non mancano tuttavia casi più complessi; dalla spiegazione argomentata di un nesso: «*Larve* di stelle # Circe incantò le stelle eccelse, e l'ebbe, | e le votò di lor sostanza ignita; | e qui raduna le lor dolci *larve*» (*Bocca di Serchio*), a situazioni in cui le riprese si strutturano regolarmente, dando allo sviluppo del discorso un'articolazione anaforica. Nell'*incipit* delle *Foreste*, per esempio, al lessema del titolo vengono accostati due attributi («bionde» e «taciturne»), che vengono poi ripresi per introdurre la seconda e la terza quartina, entrambe specificazioni e precisazioni sui rispettivi attributi:

Foreste *bionde* come donne bionde,
 e taciturne, verso i grandi cieli
 sognano, ove la nuvola diffonde
 lenta i suoi veli;

bionde con un pallor roseo, quale
 vide il Correggio, o Avrisio, il tuo tesoro:
 Danae vinta da la gioviale
 nuvola d'oro;

e taciturne, ma con un respiro
 voluttuoso come di chi gode
 il sonno primo, – e pur qualche sospiro
 fievole s'ode

Lo stesso fenomeno è presente in almeno tre luoghi di *Maia*, ai canti XVI, XVIII e XIX. Nel secondo, forse il più eclatante, il poeta enuncia già dall'*incipit* l'avvenuto trionfo su quattro ostacoli:

Or giunto è quel giorno per l'uomo
 audace e paziente,
 che vinse il *dolore* e il disgusto
 e la STANCHEZZA e sé stesso.

[*Laus vitae* XVIII, 1-4]

Le quattro parole diventano i pilastri su cui è interamente costruita la seconda strofa del canto, dove vengono spiegate le modalità eroiche di attraversamento per giungere a questo trionfo:

Per vincere il *dolore*,
 io lo cercai dovunque,
 #
 Per vincere il disgusto,
 respirai l'aria infetta,
 #
 Per vincere la STANCHEZZA,
 volli cose più pesanti
 #
 Per esser solo a me davanti,
 come chi sogna o s'esilia,
 camminai nel deserto
 delle moltitudini ansanti.⁶³

[XVIII, 22-42]

63. Nel canto XVI il nesso «orrida gloria» dà l'avvio alla lode delle «città terribili» fornendo i lessemi di attacco delle due strofe successive: «da voi sorgere io vidi | non so quale *orrida gloria*. || Gloria delle città | terribili, quando a vespro # *Orrore* delle città | terribili, quando su le vie» (vv. 209-212 e 232-233). Nel canto XIX una doppia ripresa anaforica si ha nell'ultima strofa, quelle che conclude l'allocuzione alle «parole»: «*Splendete* e sonate, o parole # *Splendete* come l'aurora # Risonate come le trombe» (vv. 421, 428 e 432). Per un esempio alcionio, invece, cfr. *La spica*: «Ma *la vena* selvaggia | ma il ciano cilestro | ma IL PAPAVERO ardente | con lei cadranno,

6. Conclusioni

Per tirare le fila del discorso su D'Annunzio, sarà utile affrontare alcune questioni precedentemente accennate o comunque suggerite dall'analisi descrittiva e finora lasciate in sospeso.

1. Ripetizioni e sublime

Comincerò con alcune precisazioni relative alle ripetizioni studiate in § I 1. Innanzitutto, se per ragioni espositive i diversi moduli iterativi sono stati presi in considerazione singolarmente, l'intensificazione patetica viene potenziata al massimo in quei brani – e non sono pochi – dove più fenomeni tra quelli interessati si intrecciano. Non è il caso di dare un'ulteriore esemplificazione rispetto a quella già fornita: ciascuno potrà verificare tali effetti in poesie come *Suspiria de profundis* o il *Ditirambo I*, o ancora l'*incipit* della *Laus vitae*, tutti testi dove molti se non tutti gli stilemi individuati si presentano contemporaneamente con esiti parossistici quanto a enfasi declamatoria.

Nel corso dello stesso paragrafo si è anche visto come alcune di queste tecniche iterative incidano relativamente allo stesso modo nelle tre opere analizzate: è il caso di molti tipi di epanalessi e delle anafore interrogative, esclamative e vocative. Nel confronto complessivo si registra, d'altra parte,

ahi, vani su le secce. || E *la vena* pilosa, or quasi bianca, | è tutta lume e levità di grazia; | e il ciano rasmembra santamente | gli occhi cesii di Palla madre nostra; | e IL PAPAVERO è come il giovanile | sangue che per ispada spiccia forte». Dal *Paradisiaco* invece si veda la ripresa con disgiunzione interrogativa in attacco di strofa nella *Romanza della donna velata*: «Chi dunque ne la mia memoria oscura | susciterà quel duplice ricordo? | Una *musica* e un sogno. (E una figura | di DONNA?) # Ma quale fu la *musica*? Ma quale | fu il sogno? Ma qual era il vostro viso | DONNA velata?». Solo a margine farò cenno alle non molte ripetizioni appositive reperite nel *corpus*, ripetizioni che spesso sono guidate – su scala minore – dalla stessa logica di ripresa a fini di specificazione e sviluppo su cui si reggono le disgiunzioni appena viste. Giusto qualche esempio: «Pure | qualche *dolcezza* è ne la nostra vita | da ieri: una *dolcezza* indefinita | che vela un poco, sembra, le sventure» (*La passeggiata*), «Grandi *urne* vuote lungo i balaustri | s'alternan con le statue corrose: | *urne* d'antica forma, ove le rose | fiorivan per virtù di mani industri» (*Climene*), «Un Ulisside egli era. | Perpetuo *desio* della terra | incognita l'avidò cuore | gli affaticava, *desio* | d'errare in sempre più grande | spazio, di compiere nuova | esperienza di genti» (*Laus vitae* XV, 358-364), «Ma *parole* erano dette | in lei, alla gran luce | del mezzodì, chiare *parole* | che non pur nel già fatto | vespero furon mormorate | mai dal timor delle labbra | né mai nel mistero notturno» (XIX, 213-219), «E sta su la soglia rinnovata | di quella *pietra* ch'è detta serena | (nasce del Monte Céceri in gran copia) | schietta *pietra*, pendente nell'azzurro | alquanto, di color d'acqua piovana | ove cotta la foglia sia del glastro» (*Lopere e i giorni*, anche con rilancio dopo inciso). Per un esempio di ripetizione appositiva più a stretto contatto, che rivela la comunanza di questa figura con l'anadiplosi (e, in certi casi, di quest'ultima con la *geminatio*, cfr. Mortara Garavelli 2015, pp. 191 e 194), si veda questo distico della *Sera fiesolana*: «e su *gli olivi*, su *i fratelli olivi* | che fan di santità pallidi i clivi»; o ancora: «è già pronta la muta *dei segugi*, | *de' bei segugi* falbi e maculati» (*La muta*), «così bianche *mani*: | *mani* di donna avida ancor d'amare» (*Hortus larvarum*), «parean come le *rose*: | – *rose* di qual giardino sconosciuto? –» (*Le mani*).

un incremento di moduli funzionali all'amplificazione in corrispondenza delle *Laudi* e soprattutto di *Maia*, dove la dominante oratoria è incontestabile. Nel *Paradisiaco* mancano infatti le epanalessi vocative, così come la tipologia dell'anafora a cascata, e in generale si rileva una scarsissima incidenza di ripetizioni connesse a strutture elencatorie. Non solo: i fenomeni iterativi legati all'enfasi tonale appaiono concentrati in zone ristrette del libro, prima fra tutte quella delle citate tre sestine di *Suspiria de profundis*, dove anzi l'eccesso patetico legato alle continue ripetizioni è parso stucchevole a più di un lettore.⁶⁴

Da un punto di vista complessivo, comunque, l'incremento del pathos per mezzo di ripetizioni risulta operante in tutto il *corpus*. La distribuzione riguarda piuttosto le differenti modalità espressive che, soprattutto tra il *Paradisiaco* e le *Laudi*, possono servirsi di figure differenti: da una parte, l'appello a personaggi femminili in tono ora suasorio ora iussivo ora implorante e le esclamazioni di un io languidamente lacerato;⁶⁵ dall'altra, l'invocazione reiterata e il grido eroico-dionisiaco di un soggetto che ostenta quasi sempre la propria sicurezza.⁶⁶ Proprio quella massimamente riscontrabile in *Maia* resta comunque la funzione principale del gruppo di ripetizioni in esame: quella, cioè, di offrire un contributo decisivo al «travestimento in sublime» (Aneschi 1993, p. LX) celebrativo di un mondo sensibile ridotto a un insieme di pretesti equivalenti per l'esaltazione soggettiva. Il proliferare di riprese enfatiche crea allora l'effetto di concitazione sovrabbondante che gli enti trasfigurati in divinità o in idee⁶⁷ dovrebbero stimolare e richiedere. Si tratta dell'utilizzo più tradizionalmente retorico, clamoroso e – in ultima istanza – di superficie che la ripetizione conosce nella poesia dannunziana. Non è questa la sede per distinguere i casi in cui il pathos trova gli accenti più intimamente motivati, operazione in cui la critica si è già abbondantemente cimentata; più in generale, va sottolineato come l'amplificazione così prodotta risulti il mezzo

64. De Michelis (1960, p. 124), per esempio, critica lo «stampo di verso per iterazioni a zeppe», iterazioni «affannose» esalanti uno «zelo dolciastro», che sono in effetti la marca formale più evidente della lirica. Relativamente ai moduli qui trattati nello specifico, emblematico è l'*incipit* della seconda sestina, i cui primi due versi sono saturati da tre epanalessi consecutive, di cui una interrogativa e un'altra vocativo-esclamativa: «– Odi tu? Odi tu? Questo romore, | sempre questo romore... Ascolta! Ascolta!».

65. Come segnalato da Simeone 2008, nel *Paradisiaco* la ripetizione lessicale «è il principale espediente grazie al quale il poeta – senza abbassare il registro espressivo – finge la colloquialità del discorso, o simula un atteggiamento interlocutorio, o ancora imita la concitazione emotiva» (p. 508).

66. Non si tratta comunque delle sole modalità presenti: si pensi all'aggressività, che punta sull'invettiva caricaturizzante, contro i soggetti di volta in volta individuati come antagonisti nella *Laus vitae* (uno su tutti il gran demagogo di XVIII, 127-150), oppure alla drammatizzazione patetica di episodi mitologici (Apollo e Dafne nell'*Oleandro*, Icaro nel *Ditirambo IV*).

67. Cfr. p. es. l'assolutizzazione dei toponimi nel *Ditirambo I*, e il valore allegorico delle contrapposizioni spaziali tra le «Maremme», «Roma», «Firenze» ecc.; ma il processo opera continuamente anche in *Maia* (sul carattere pretestuoso dei vocativi rivolti a toponimi nella macchina narrativa del poema cfr. De Michelis 1960, p. 239).

quasi fin troppo scoperto di saturare per via retorica una mancanza profonda, probabilmente non lontana da quel «sentimento ritornante di vuoto» (ancora Anceschi 1993, p. xLI) che assedia e sempre spinge a nuovi atti di appropriazione e moltiplicazione. La retorica del sublime diviene così la sola possibilità di dare per inesistente o già superata, a forza di volontarismo oratorio, la frattura, in una «vacua affermazione di possesso del reale a mascherare la distanza incolmabile» (Noferi 1958, p. 35).⁶⁸

In questa prospettiva, acquista un valore particolare anche la distinzione tra ripetizioni semantiche e ripetizioni grammaticali. Specialmente in *Maia* spicca la frequenza con cui il parallelismo anaforico si dà come esclusivamente grammaticale: l'iterazione di sole parole vuote si rende disponibile ad accogliere qualsiasi oggetto, incasellando così i *realia* nella loro nominazione celebrativa. Le iterazioni si configurano come recipienti grammaticali aperti a qualsiasi contenuto e replicabili *ad libitum*, e dunque – proprio in quanto semplici supporti strutturali all'espansione indefinita e sintatticamente elementare del discorso – come ciò che rende possibile stilisticamente un potenziamento euforico di quelle dimensioni. È chiaro che in quest'ottica la funzione amplificante è strettamente connessa a quella strutturante, e Jacomuzzi (1974b, pp. 46 e *passim*) ha messo bene in luce come proprio le iterazioni più insistenti e tendenti alla dilatazione estrema siano allo stesso tempo gli argini in grado di impedire la dispersione (cfr. più sotto). Resta la percezione di un apparato iterativo che consente non solo, grazie alla sua totale flessibilità, di esorcizzare l'*horror vacui*, ma anche di ribaltare ogni penuria in pathos trionfalistico.⁶⁹ In effetti, se si passano in rassegna tutti i moduli isolati nel primo paragrafo sarà subito evidente che gli stilemi tipicamente dannunziani – l'anafora a cascata e le iterazioni in elenco protratto, così come la frequenza delle epanalessi vocative con replica dell'interiezione – consistono in un'esagerazione potenzialmente illimitata di strutture ereditate e già predisposte per l'enfasi oratoria. Le tipologie di ripetizioni lì analizzate, insomma, si ri-

68. Un giudizio simile, relativamente alle strutture iterative ed elencatorie dell'opera dannunziana, è espresso in Roda 1978, pp. 173-99. Per una motivazione meno psicologica e più strutturale dell'«intrinseca necessità del sublime nella poetica e nella poesia dannunziana», si veda Jacomuzzi 1975a, pp. 25 e sgg., secondo il quale tale necessità dipende dalla vuotezza semantica costitutiva di un «produrre poetico [dove] è abolito il problema del significato», dove cioè l'atto del produrre viene esaltato a scapito o nell'indifferenza nei confronti del significare.

69. È vero che questo tipo di operazione, a ben vedere, denuncia in sé il proprio scacco. La stessa comparazione protratta è interpretabile (ed è stata interpretata: cfr. p. es. Mengaldo 1996c, p. 198) come la spia di un'ansia definitoria mai placata, che potrebbe sì prolungarsi all'infinito, ma proprio perché destinata a rimanere all'infinito insoddisfatta. Lo stesso D'Annunzio mostra in certi casi di non credere più all'onnipotenza del suo linguaggio: «L'anima del poeta può possedere le cose [...] ma, nell'atto di esprimerle, cessa di possederle. Il linguaggio gli rende estraneo quel che gli era intimo» (D'Annunzio 1995, p. 130). Nel quadro dei testi analizzati, tuttavia, resta preminente l'esaltazione euforica che accompagna il ricorso a questo stilema e che è da esso prodotta; nell'eloquio esultante dell'io è sopita – o assente – qualsiasi coscienza dell'aporia.

velano non solo lo strumento privilegiato e meglio percepibile della magniloquenza dannunziana, ma anche quello che, per il suo carattere di oltranza puramente quantitativa e non di rado solo grammaticale, lascia toccare con più immediatezza la sostanziale esteriorità (per non dire vacuità) di questa intensificazione.

2. Ripetizioni e “formalizzazione dell'informale”

Come ribadito poco sopra, la funzione strutturante delle ripetizioni appare un elemento decisivo nella dialettica tra libertà e ordine così come essa si articola nella poesia dannunziana. È stato proprio Jacomuzzi ad associare a questo controllo che le iterazioni assicurano un giudizio di valore quanto meno limitativo, parlando di una libertà addomesticata in partenza, di una

sperimentazione inesauribile dell'accumulazione retorica che non ha mai il carattere dell'imprevisto e non conosce il rischio dell'avventura, che esprime ogni volta nella successione la sua efficacia e il suo trionfo, che si impone sempre come un segno del successo linguistico e mai della declamazione impotente (Jacomuzzi 1974b, p. 50).

Tutto ciò viene letto come vera riproduzione dei «meccanismi dell'istituzione», in consonanza con «l'ideologia e la prassi della produttività astratta e generalizzata», dietro la roboante apparenza eversiva. Decisivo a tal fine è proprio lo «schema della ripetizione, per il quale questa potenziale infinità trova un suo ritmo e una sua regolarità formale, [...] garantendolo da ogni rischio d'anarchia e dall'imprevedibilità» (ivi, pp. 51-2). Uno sperimentalismo più di facciata che sostanziale,⁷⁰ insomma, e una connivenza con le strutture dominanti: a questo condurrebbe la ripetizione protratta come principio di stile, e pare difficile discordare.

L'iterazione “perpetua” connessa a strutture elencatorie è tuttavia solo uno dei meccanismi attraverso i quali la ripetizione svolge una funzione ordinatrice, e in § I 2 si è visto come le strategie che vanno in quella direzione siano assai diversificate. Tali strategie, inoltre, appaiono meno specificamente dannunziane di quanto non lo sia l'anafora a cascata, e fanno pertanto riferimento al più generale ruolo strutturante che la ripetizione lessicale ha sempre potuto svolgere, tradizionalmente, nella scrittura poetica. Proprio questa considerazione fa sorgere un altro interrogativo, riguardante lo scarto metrico della poesia di D'Annunzio rispetto alla versificazione tradizionale, scarto che nel nostro *corpus* coinvolge alcune zone di *Alcyone* e l'intera *Laus vitae*. Nello specifico, l'ipotesi da verificare è se e in quale misura le ripetizioni assolvano

70. In questo la tesi di Jacomuzzi collima con quella di Mengaldo (1996c, pp. 196-97) in merito al peculiare sperimentalismo, monostilistico e non-espressionistico, di *Alcyone* e dell'opera dannunziana in generale.

una funzione di “formalizzazione dell’informale”, eventualmente tramite un incremento quantitativo o qualitativo, in corrispondenza del venir meno della rigida norma isometrica.

2.1. Ripetizioni e liberazione metrica

La prima risposta all’interrogativo è senz’altro affermativa, anche solo a partire dalle riflessioni di Jacomuzzi appena riportate: il fatto che i moduli iterativi protratti siano una prerogativa delle *Laudi* e che proprio testi metricamente liberati⁷¹ – come la *Laus vitae* o le *strofi lunghe* – ne siano abbondantemente toccati testimonia un rafforzarsi della funzione centripeta delle ripetizioni proprio nel momento in cui la regolarità metrica non è più assicurata. Si è detto, però, che tale funzione è lungi dall’essere esaurita dalle sole anafore a cascata; la ricerca va quindi condotta più a fondo, verificando sui testi interessati come agiscano nello specifico i sistemi iterativi.

La relativa brevità delle liriche alcionie rende conveniente partire proprio dal terzo libro delle *Laudi*. Se si esaminano i componimenti riconducibili alla *strofe lunga* e i due *Ditrambi* più liberi sul piano metrico (il I e il III), risulta che i segnali strutturanti maggiormente diffusi sono per lo più esterni e canonici: anafore o epifore strofiche (*Vergilia anceps*, *La pioggia nel pineto*, *Le Ore marine*, *Il novilunio*, ma anche un testo metricamente svariante come *La sera fiesolana*), ritornelli (*La pioggia nel pineto*, *Le madri*, *Le Ore marine*, ancora *La sera fiesolana*), configurazioni circolari (*Intra du’ Arni*, *La pioggia nel pineto*, *Ditrambo III*). Serie anaforiche non per forza in attacco di strofa possono comunque, nel loro ritorno più o meno regolare e distanziato, svolgere la stessa funzione: è il caso delle interrogative nelle *Ore marine* e nel primo *Ditrambo* e dei vocativi nel terzo, così come dell’imperativo «Ascolta» nella *Pioggia del pineto* (e forse l’anafora dell’interiezione «Oh» nell’*Alpe sublime*, che ne sostiene l’incedere esclamativo e vocativo). Altre strategie strutturanti fanno capo all’iterazione di parole chiave (*Londa* è il caso più emblematico, con sei occorrenze a riprendere il titolo) o alla ripresa non episodica di versi: dall’e-panalessi «Scalpita, scalpita!» del *Ditrambo I* agli intrecci molteplici della *Pioggia nel pineto*, delle *Ore marine* e del *Novilunio* (si veda anche *Il Gombo*, la cui regolarità metrica conosce diverse eccezioni).

Ora, ciò che importa rilevare è che nessuno di questi moduli rappresenta un’esclusiva, né in sé né per le modalità del suo impiego, dei testi metricamente liberi. Anafore ed epifore strofiche sono largamente presenti anche nel *Paradisiaco* (magari con un ordine persino più rigido), e lo stesso discorso vale per le riprese circolari. I ritornelli costituiscono invece una specificità alcionia, ma trovano posto anche in liriche caratterizzate da una maggiore regolarità metrica – per quanto eventualmente non di ligia marca tradizio-

71. Uso l’espressione ‘metrica liberata’ nel senso di Mengaldo 1991a.

nale – come *La spica*, *Bocca d'Arno* e *Innanzi l'alba*. Nel complesso, i casi in cui la libertà metrica sembra comportare, per reazione e compensazione, un evidente infittirsi della struttura anaforica e in genere iterativa sono rari: le prime due *strofi lunghe* composte (*Le Ore marine* e *Il novilunio*, dell'estate del 1900, cfr. Gibellini 1985, p. 74), *La pioggia nel pineto* e *Le stirpi canore*, poesia interamente organizzata su una serie anaforico-enumerativa grammaticale, con però un minimo dinamismo interno che accompagna più liberamente la mobilità metrica. Per converso, tuttavia, ci sono *strofi lunghe* dove il sistema delle iterazioni è ridotto ai minimi termini (p. es. *Albàsia* o, in misura minore, *L'ippocampo*) o comunque non appare più connotato che in altri testi metricamente regolari (p. es. *L'Alpe sublime* o *L'onda*, ma anche *Le madri*). In effetti la tipologia della *strofe lunga* dispiega un'ampia gamma di strategie disciplinanti la libertà metrica: dal ritorno di piedi ritmici costanti a insistenti parallelismi sintattici (caso estremo *Le stirpi canore*), dalle rime e assonanze più o meno dissimulate alle corrispondenze create dalle sdruciole, dalle simmetrie strofiche fino ad architetture interpretabili in chiave numerologica.⁷² All'interno di questa gamma, le tecniche che sfruttano la ripetizione lessicale rappresentano solo un caso particolare, un fattore regolarizzante opzionale e certo non il più importante.

Resta da considerare la grande presenza di iterazioni in diversi luoghi della *Laus vitae* e nel testo alcionio ad essa maggiormente assimilabile, il *Ditirambo I*. In realtà, anche certi fenomeni di ripetizione peculiari e ai quali può venire attribuito un ruolo strutturante, come alcune anafore interrogative, esclamative, imperative o vocative – in particolare a distanza – sono piuttosto funzionali all'amplificazione patetica che è marca tonale per eccellenza di quei componimenti. Ciò che D'Annunzio propone in questo caso è un reimpiego di moduli della magniloquenza del tutto tradizionali e ricorrenti identici anche in strutture isometriche, l'utilizzo dei quali obbedisce quindi a esigenze in buona sostanza indipendenti da quelle di tipo compensatorio rispetto alla liberazione metrica. La stessa funzione strutturante che le riprese a distanza della *Laus vitae* indubbiamente svolgono, almeno in certi luoghi, appare per lo più relativa all'organizzazione testuale di una materia strarbordante e che richiede perciò punti fermi anche esteriori, come possono essere i ritorni lessicali (si pensi alla sequenza anaforica delle «città terribili», ma anche all'*incipit* stesso del poema).⁷³

Di fatto, con l'eccezione solo parziale dei ritornelli di *Alcyone*, l'unico

72. Per considerazioni dettagliate su questo tema, cfr. almeno Pazzaglia 1974b, Lavezzi 2000 e Girardi 2015c, che opera anche un confronto tra la *strofe lunga* alcionia e la strofa di ventuno versi della *Laus vitae*.

73. Non a caso ciò vale anche per alcuni dei testi alcionii più lunghi ma isometrici (al più con alternanza endecasillabo-settenario) e tendenzialmente narrativi: cfr. l'anafora strofica «Icaro disse» nel *Ditirambo IV*, o i numerosi ritorni di versi e sintagmi nell'*Oleandro* e nell'*Otre*.

gruppo di meccanismi iterativi per il quale è veramente ipotizzabile un'affermazione in funzione compensatoria della maggiore libertà metrica resta quello delle anafore a cascata ed enumerative discusse all'inizio con Jacomuzzi. Negli altri casi, il ruolo strutturante della ripetizione può certamente partecipare al bilanciamento dell'anisometria, conoscendo una rifunzionalizzazione proprio per l'indebolimento della regolarità normativa, ma senza che il suo impiego vada messo in relazione genetica con tale liberazione.

2.2. Fenomeni iterativi della «strofe lunga»

Un altro gruppo di fenomeni che, pur non specifico della *strofe lunga*, proprio in quelle liriche conosce declinazioni particolari è costituito dalle ripetizioni connesse a effetti di tipo dinamizzante. I versi brevi e talora brevissimi, uniti a un ampio uso dell'*enjambement*, favoriscono il crearsi di tipologie iterative meno rigide, le quali, dal canto loro, risultano le più adatte a seguire e a sostenere i nuovi percorsi creati dall'interazione mobile tra metrica e sintassi e la dialettica libertà-ordine su cui questi componimenti si fondano. Non è un caso, allora, che le *strofi lunghe* dispieghino in abbondanza un ventaglio di moduli iterativi sbilanciati rispetto alle figure retoriche di base: in particolare anafore ed epifore solo metriche o solo sintattiche,⁷⁴ ma anche strutture unitarie come i giochi etimologici a contatto spezzati dall'inarcatura, o ancora riprese versali variate per posizione o attenuazioni paradigmatiche (si veda quanto detto sul *Novilunio* in § I 3, 4.2.). Frequenti sono anche i casi in cui la ripresa, di qualunque tipo essa sia, è collocata in punta di verso e seguita da un *enjambement*. Il fenomeno più interessante – e complesso in sede classificatoria – è però quelle delle sovrapposizioni retoriche, per cui il particolare assetto metrico-sintattico della poesia determina configurazioni dove una corrispondenza lessicale assomma più tipologie di ripetizione simultaneamente. Anche il verso breve e mobile della *Laus vitae* propizia questo genere di configurazioni, tuttavia la misura poemica tende lì ad attenuarne il rilievo e, dunque, la stessa percezione, laddove nella concentrazione lirica delle poesie alcionie esse ottengono solitamente il massimo risalto. In questa sequenza, da *Le stirpi canore*:

ispide come i dumi,
confuse come i fumi
confusi,

la replica poliptotica «confuse» – «confusi» è, sul piano retorico, sia un'ana-

74. Cfr. per esempio questa anafora metrica: «o cerulo o verdastro | *come il flutto*, gagliardo | *come il flutto* decumano» (*L'ippocampo*) e questa tripla rima identica con triplo *enjambement* a seguire (per tacere delle altre corrispondenze): «Quella ch'è sì chiara | è *la falce* | dell'Estate, è *la falce* | che l'Estate abbandona | morendo, è *la falce* | che calciò le ariste» (*Il novilunio*).

fora (solo metrica per la seconda occorrenza) sia un'epanadiplosi sintattica; si aggiunga poi che la ripetizione struttura una similitudine, secondo una configurazione abbastanza frequente nel *corpus* (cfr. § I 5, 4.1.). Altrove è un'altra struttura logica, la *correctio*, a catalizzare un'iper-connotazione analogica:

Taci. Su le soglie
del bosco non *odo*
parole che dici
umane; ma *odo*
parole più nuove
che parlano gocciole e foglie
lontane.

Al di là della figura etimologica inarcata («parole [...] | che parlano»), l'*incipit* della *Pioggia nel pineto* comprende in una sola ripetizione («odo | parole») gli effetti dinamici del sintagma spezzato da *enjambement*, dell'anafora solo metrica e della rima a sua volta non seguita da alcuna pausa sintattica; il tutto, come detto, inserito nel quadro anch'esso dinamico e progressivo della *correctio*. Nella stessa lirica, ma spostandoci al finale, il distico «che ieri | m'illuse, che oggi t'illude» concentra un sintagma variato e spezzato nella prima occorrenza, un'epifora sintattica attenuata dal poliptoto che è insieme epanadiplosi a innesco inarcato, e una ripresa epiforica a distanza dello stesso distico con però un'inversione pronominale. Senza procedere troppo con l'esemplificazione, concludo con questi versi di *Vergilia anceps*:

nel disco
dell'occhio aurino
la prua,
l'acuta prua
del navil prisco,

la ripetizione di «prua» è contemporaneamente *geminatio* inarcata, anadiplosi appositiva metrica e sintattica, rima identica seguita da *enjambement* e – volendo, vista la brevità dei versi – anche anafora imperfetta per intromissione dell'attributo fra articolo e sostantivo.

In questi e altri casi simili, tutte le plurime possibilità interpretative sono compresenti, e la simultaneità, oltre a porsi come elemento costitutivo dell'anfibologia caratterizzante le *strofi lunghe* (di una «possibilità continua di doppie letture ritmico-metriche» ha parlato Mengaldo 1996d, p. 225), partecipa alla solita dialettica tra libertà e disciplina, rottura e riferimento alla norma.⁷⁵

75. Si è visto comunque che sovrapposizioni retoriche si ritrovano anche fuori dalle *strofi lunghe*. Si hanno p. es. ripetizioni che sono sia anafore metriche che epifore sintattiche (... | x\ ... | x\ ...): «simile a un giglio. Io non ti vidi mai | *così pallida*, mai su 'l mio dolore | *così pallida*. Un giglio ne la notte...» (*Suspria de profundis*); oppure anadiplosi sintattiche ed epanadiplosi

Da un lato la disposizione inconsueta dei lessemi ripetuti conferisce a queste corrispondenze e al contesto in cui esse compaiono una maggiore imprevedibilità, sfruttata soprattutto per generare effetti di musicalità inedita; dall'altro questa libertà si avvale per lo più di figure tradizionali, sottoponendole a una manipolazione che non mira tanto a forzare tali figure, e ancor meno a un loro svuotamento, quanto piuttosto a esaltarne certe potenzialità in termini di orchestrazione fonica e ritmico-verbale. Vale insomma per questi tipi di ripetizione pressappoco quanto è generalmente accertato in merito all'azione di rinnovamento delle strutture metriche ereditate operata da D'Annunzio, compendiabile nella formula di «conservatore nella rivoluzione» che Gavazzeni (1980, pp. 44-5) ha contrapposto specularmente al continiano «rivoluzionario nella tradizione», riferito invece all'operazione di Pascoli.⁷⁶

3. Ripetizioni e paratassi

Un ultimo punto particolare su cui riflettere, prima delle considerazioni finali, è il rapporto che si instaura tra la ripetizione e un fatto stilistico profondo della scrittura dannunziana, vale a dire la sua articolazione essenzialmente paratattica. Il tema d'analisi sarà naturalmente ristretto ai tre libri del *corpus*, con un necessario sacrificio, quindi, di tutta la prosa, terreno quanto mai fertile sotto questo profilo specialmente per ciò che riguarda *Il notturno* e gli altri testi tardi. Valgono però generalmente per le nostre tre raccolte le formulazioni critiche circa un'«abitudine a giustapporre, o enumerare, le

metriche (... | x\|x | ...): «e, come le uova lasciate | *si raccolgono*, ella *raccolse* | il retaggio della sua gente (*Laus vitae* XVIII, 10-12); o ancora epanadiplosi metriche ed epifore sintattiche (... | x\| ... | x\| \): «L'invincibile odore de la morte | mi *soffocava*. E bene, io *soffocai*.» (*Un sogno* II).

76. Una considerazione a margine, in ottica comparativa. Questi fenomeni di ripetizione caratterizzanti le *strofi lunghe* sono pressoché assenti dalle poesie di Henri De Régnier che, da altri punti di vista, hanno molto influenzato il D'Annunzio alcionio. I rapporti tra D'Annunzio e De Régnier – specificamente per le raccolte *Jeux rustiques et divins* (1897) e *Les Médailles d'Argile* (1900) – sono stati indagati da Praz 1996 (in partic. pp. 382-88) e in seguito, sistematicamente, da De Maldé-Pinotti 1980. La questione interessa da vicino questo lavoro perché i due autori dell'articolo, oltre a individuare nelle poesie più libere sul piano metrico della sezione dei *Jeux* “La corbeille des Heures” un modello diretto della *strofe lunga* dannunziana, ipotizzano che dal poeta francese D'Annunzio abbia tratto anche una serie di stilemi fra i quali un largo spazio occupano i fenomeni di ripetizione. Tali spunti sono stati poi ricevuti e in certi casi rielaborati da Roncoroni 1985 nel suo commento ad *Alcyone*, dove De Régnier è indicato come modello di diversi moduli iterativi dannunziani. Purtroppo non è possibile svolgere qui una verifica serrata delle corrispondenze eventuali, mi limito perciò ad accennare che, se la tesi di De Maldé-Pinotti è in buona sostanza condivisibile, per cui è assai verosimile che, nell'attingere a piene mani motivi, immagini e probabilmente importanti suggestioni metrico-prosodiche dalla poesia di De Régnier, D'Annunzio abbia anche incamerato alcuni stilemi iterativi, va tuttavia precisato che i fenomeni iterativi più connotati in *Alcyone* – come appunto i complessi dinamici visti nelle *strofi lunghe*, o quelli legati all'*oratio perpetua* – sono senz'altro creazioni originali dannunziane.

impressioni» in uno «stile non architettonico ma spezzato e con la tendenza a disporre le parole in ordine naturale» (Schiaffini 1969b, p. 100); o «un eloquio sciolto in innumerevoli vibrazioni, polverizzato in una serie aperta di atomi impressionistici, intimamente ribelle a ogni sintassi compositiva, per eccellenza paratattico» (Sapegno 1968, p. 162), un tipo di eloquio che può essere messo in relazione con una concezione kairologica del tempo:

come Ermete è momentaneo, così D'Annunzio è momentaneo. Tutta la sua arte, come la sua vita, è fatta di momentaneità. [...] Perciò è incapace di costruire. [...] Di qui si spiega perché la sua sintassi sia così semplice, e prenda forma solo nella costruzione seriale, cosa dopo cosa, e parola dopo parola, e a lui basti una enumerazione per fare poesia: le trine verbali di *Alcione*, e i cumuli e le cascate del libro di *Maia*. (Diano 1968, pp. 60-1)

Un'immaginazione e una conseguente scrittura polverizzati, dunque, atomistici e giustappositivi, al punto che certi lettori sono arrivati a non capacitarsi di come D'Annunzio abbia potuto ignorare questo elemento costitutivo del suo fare artistico e si sia cimentato nella misura poemica (De Michelis 1960, p. 237). Ma senza procedere oltre in una rassegna critica che sarebbe sterminata, passerò a sottolineare quei fenomeni iterativi che mostrano una più stretta relazione con il procedere paratattico del periodare dannunziano.

Evidente il caso del polisindeto, innanzitutto, che denuncia una costruzione meramente giustappositiva tanto nelle iterazioni a contatto, quanto e forse meglio nelle anafore a distanza della copulativa, dalle quali traspare un montaggio elementare di brani e "scene" staccati. Un tale principio, particolarmente verificabile nella *Laus vitae* e nei testi lunghi alcionii, agisce anche per mezzo delle anafore semantiche a distanza e per lo più strofiche: intere sezioni di *Maia*, come la *Pregghiera a Erme* (canto IX) e *Le città terribili* (canto XVI), si reggono su questa ripresa anaforica, necessaria per connettere e mantenere coese lodi celebrative che altro non sono se non cataloghi di elementi staccati desunti dalla modernità urbana e industriale. Il catalogo richiama l'elenco, ed è ovvio che tutte le ripetizioni legate a strutture enumerative (anafore-fiume, configurazioni anaforico-parallelistiche, anafore sintattiche protratte) fungono da spina dorsale per lo sviluppo del movimento paratattico. Anche l'anadiplosi, nella sua forma pura, permette di collegare senza complicazioni logico-sintattiche due segmenti testuali, magari strofici. Si è poi visto, in § I 5, 3., come le anafore possano agire da punti di rilancio del periodo, consentendone un'espansione potenzialmente illimitata e, al netto di minime complicazioni interne, essenzialmente giustappositiva, con ampi spazi di sovrapposizione con gli stessi moduli elencatori.

Da questa pur rapida rassegna risulterà chiaro che, se l'addizione semplice di segmenti frastici è il correlativo stilistico di un pensiero poetico che vive

per accensioni momentanee e singole impressioni sensibili indipendenti,⁷⁷ allora la ripetizione, nel suo immanente ruolo connettivo all'insegna del legame più elementare tra porzioni testuali, si rivela un eccezionale strumento di costruzione, la cui funzione strutturante non si limita a imporre alla materia un ordine estrinseco, ma collabora a darle forma dall'interno, operando direttamente nella modalità compositiva fondamentale della poesia dannunziana. Sono emblematiche da questo punto di vista le iterazioni ipertrofiche e sospensive del *Poema paradisiaco*: la diffusione di moduli iterativi come le epifore e le epanadiplosi perfette o comunque meno toccate dagli squilibri dinamici degli *enjambement*, gli accorgimenti sintattici che depotenziano la funzione di rilancio delle anadiplosi, l'oltranza delle riprese di sintagmi e versi – il tutto a sua volta spia di una più profonda riduzione delle tessere tematiche – sono rivelatori della struttura espressiva soggiacente a un'opera dove «il pensiero poetico non procede, ma si ripiega su sé medesimo, e anche il nesso grammaticale s'è sciolto» (Borgese 1951, pp. 56-57). Ma precisando ulteriormente, le iterazioni a tratti soffocanti finiscono, proprio in virtù della loro sovrabbondanza, per assumere connotati ambivalenti: da un lato costituiscono per l'appunto il corrispettivo stilistico palese di un discorso che non conosce quasi progressione lineare; dall'altro, però, si pongono proprio per questo come gli unici materiali di costruzione di quel discorso, unica modalità possibile del procedere di un «pensiero poetico [che] non procede». Prima ancora che strutturante, di organizzazione della compagine testuale, il ruolo di queste ripetizioni diventa quello di costruire il testo, di diventare esse stesse il suo materiale. L'eccessivo ingolfamento si ribalta paradossalmente in funzione propulsiva, benché il movimento così suscitato disegni una spirale se non proprio un cerchio perfetto.

4. Considerazioni conclusive

Generalizzando ora la prospettiva, si deve riconoscere che molti dei feno-

77. La critica ha insistito molto sul valore degli appunti contenuti nei taccuini dannunziani in relazione al prodotto finito (cfr. p. es. Isella 1972, Gavazzoni 1980, Gibellini 1985). Noferi 1958, pp. 30-1, in particolare, ha individuato nello stile di quelle annotazioni impressionistiche un polo decisivo nell'evoluzione dello stile *tout court* di D'Annunzio, la quale sarebbe analizzabile come un pluridecennale tentativo – spesso fallimentare – «di trovare il margine di una validità poetica alla impressione e notazione iniziale, un respiro di durata, nell'animo e sulla pagina, a quella improvvisa accensione dei sensi acuiti, o del cuore, che era il suo solo modo di contatto, labile e fuggevole e imprevedibile come l'istante, con la consistenza del reale». Della difficoltà di questo processo testimonia per esempio Andreoli, secondo cui l'intera *Laus vitae* «risulta alla fine appena al di sopra delle parole-oggetto accatstate negli appunti e la trascrizione ritmica lascia di solito intatta la trama elencatoria della pagina diaristica. [...] Così, il breve scarto fra prosa e verso si misura generalmente sull'agrammaticalismo della redazione poetica» (cfr. Andreoli-Lorenzini 1993b, p. 906, dove vengono anche forniti alcuni *specimina* del passaggio).

meni iterativi discussi nel capitolo sono riconducibili a due macro-tendenze: quella, presente per l'appunto al massimo grado nel *Poema paradisiaco*, a un uso della ripetizione in funzione sospensiva, e quella che ne sfrutta piuttosto le potenzialità dinamiche, in grado di introdurre un movimento proprio mediante (e con un lavoro su) dispositivi formali per definizione statici. Nel corso della trattazione, si è cercato per quanto possibile di indicare, pur separando, le zone di convivenza di queste due tensioni, rilevando per esempio come una stessa figura possa alternativamente – o al limite contemporaneamente – servire entrambi i poli: si pensi anche solo all'anafora, che va spesso a marcare concentrazioni locali del discorso, magari propiziando un innalzamento del tono, e suscettibile tuttavia di partecipare ed enfatizzare gli squilibri metrico-sintattici, oppure di fornire nella sua stessa forma pura un puntello a sostegno dello sviluppo orizzontale del ragionamento o della narrazione.

Per quanto riguarda l'interazione tra le due spinte in uno stesso brano, una configurazione abbastanza ricorrente prevede un dinamismo anche molto accentuato all'interno della sequenza, la quale però risulta agli estremi racchiusa in una struttura iterativa fondamentalmente statica. Com'è da aspettarsi, il *Paradisiaco* rappresenta un serbatoio privilegiato. Si osservi questa strofa, dalla *Passeggiata*:

Voi eravate ieri molto stanca,
oh tanto che vi caddero di mano
i fiori. Non è vero che di mano
vi caddero le rose, tanto stanca
eravate? Così vi vedo ancora.

Dentro c'è praticamente di tutto: riprese con inversioni, variazioni paradigmatiche come la sostituzione iponimica «fiori» – «rose», *enjambement* a spezzare sintagmi e a prolungare la linea sintattica oltre le rime identiche. Alla fine, però, l'intero complesso è incorniciato dalla ripetizione chiastica «eravate ieri molto stanca # tanto stanca | eravate?» (dove proprio il chiasmo potenzia l'inquadramento), che copre con un senso di immobilità circolare la sequenza. Tralasciando altri esempi paradisiaci (cfr. le prime due quartine di *Autunno* e la quarta strofa di *Nell'estate dei morti*, oltre a diversi brani di *Suspiria de profundis*), presento un caso dalle *Laudi*:

Narravano i Delii che a quando
a quando sacri doni,
involti in paglia di grano,
giungessero dal paese
degli Iperborei in Iscizia;
e che dalla Scizia, trasmessi
di popolo in popolo, verso
occidente, fosser recati

sul Golfo Adriatico e poi
 ad austro, primieramente
 raccolti in Dodona da Ellèni,
 scendessero nell'Eubea
 e quindi sino a Carìsto;
 e che dai Caristii, lasciata
 da banda l'isola di Andro,
 recati fossero a Teno
 e ultimamente dai Tenii
 consegnati fossero a Delo,
 involti in paglia di grano.

[*Laus vitae* xv, 213-231]

Il verbo incipitario annuncia il carattere narrativo del brano, che in effetti segue senza fermarsi gli spostamenti dei «sacri doni» tra popoli e paesi orientali e del Mediterraneo. Le tipologie iterative qui presenti assecondano con efficacia questo sviluppo: spinti dall'anafora polisindetica («e che # e poi # e quindi [...] e che # e ultimamente») e dalla ripresa variata dei verbi di movimento («fusser recati # recati fossero # consegnati fossero»), i quasi venti versi si svolgono in un unico periodo, scandito dalle repliche, ancora variate, che marciano la maggior parte delle tappe del viaggio: con anadiplosi poliptotiche («in Iscizia; | e che dalla Scizia»), o etimologico-metonimiche («sino a Caristo; | e che dai Caristi»), oppure da un'epifora di nuovo variata dalla metonimia e seguita da *enjambement* («a Teno | e ultimamente dai Tenii | consegnati fossero»). L'inarcatura interviene a dinamizzare, dall'inizio, anche l'epanalessi «a quando | a quando», mentre l'altra, «di popolo in popolo», veicola già con la propria struttura un'idea di progressione. Alla fine di questo ampio precipitarsi, però, non solo ritorna «Delo», ricollegando circolarmente la narrazione al suo attacco, ma viene soprattutto replicato l'intero verso «involti in paglia di grano», che nella sua riproposizione identica cancella anche quel tanto di variazione che lo slittamento metonimico «Delii» – «Delo» ancora conservava. Il viaggio termina dove era idealmente cominciato, e l'ultimo verso suggerisce il percorso con una clausola dal valore essenzialmente musicale, dovuta anche alla superfluità della ripresa in termini di aggiunta informativa.

Anche su questo punto, dunque, è verificabile la dialettica dannunziana tra libertà e rigore, «invenzioni rutilanti» e «carcere granitico» (Borgese 1951, pp. 130-131). Molto spesso la sensazione è quella di avere a che fare con un gioco di variazioni molteplici all'interno di una struttura rigidamente delimitata, statica soprattutto quando si considera l'effettiva progressione semantica; un movimento ricco e splendido, che tende invincibilmente a ricadere su sé stesso, e nella compresenza delle due spinte trova la sua compiutezza. La ripetizione, l'utilizzo estremamente variato di tecniche iterative, partecipa a questo movimento cardinale della poesia dannunziana, di cui essa è tanto sintomo, realizzazione a livello di struttura superficiale, quanto strumento,

dispositivo formale orientato alla produzione di questo duplice effetto. Il complesso di ripetizioni dinamizzanti o funzionali allo sviluppo sintagmatico attesta la volontà di cogliere un reale in perenne movimento e metamorfosi, mai definitivamente inquadrabile;⁷⁸ un rapporto che, in D'Annunzio, fa perno sull'immediatezza dell'istinto, che preesiste e presiede all'operazione costruttiva dell'attività artigianale. Non è il caso di procedere oltre lungo i binari di questo *topos* critico, già ampiamente sviscerato; basterà ricordare un brano assai citato del *Libro segreto*, dove è D'Annunzio stesso a riconoscersi questa verità:

Quante e quante volte ho sentito [...] che l'istinto prevale su l'intelletto.

Quante volte ho sentito, in me artista peritissimo, in me tecnico infallibile, tesaurizzatore assiduo di moduli antichi e nuovi, quante volte ho sentito che il mio istinto supera la mia abilità mentale, precede tutte le sottigliezze del mio mestiere. (D'Annunzio 1995, p. 204)

D'altra parte, il ruolo strutturante o sospensivo delle riprese mostra invece all'opera, da un lato, il desiderio centripeto di «formalizzazione del moto instabile del reale, della volubilità delle cose e della loro ansia di consistere nella parola e nel gesto umano» (Pazzaglia 1974b, p. 214), desiderio per il quale il corrispondere di tessere lessicali rappresenta un esplicito segnale di appagamento, immediatamente verificabile dalla stessa percezione del lettore; dall'altro – ma in realtà coronamento di quel primo bisogno d'ordine – esso mostra il costituirsi di organismi chiusi, dove gli spostamenti interni «creano un'immagine del tempo che simula la progressione, ma in realtà si conclude in una circolarità di eterni ritorni» (*ibid.*).⁷⁹

Tali organismi autoconclusi saranno da vedere come immagini particolari e in sé realizzate di quelle «forme perfette» la cui produzione rappresenta

78. Cfr. Contini 2012, p. 392: «Il prodotto della sua fantasia è qualcosa di eminentemente instabile e non possedibile, costretto di continuo a spostare dinamicamente sull'elemento successivo la facoltà di appagare il lettore». Alla base di questo prodotto sta, naturalmente, una concezione della vita intesa essenzialmente come «molteplicità, fluidità e diversità» (Anceschi 1983b, p. 189).

79. E che questo potesse venir sfruttato dal poeta in ottica pragmatica e commerciale non è certo un mistero: oltre al citato saggio di Jacomuzzi 1974a, si veda questa efficace sintesi: «I mezzi primari della quantità e della varietà della pagina dannunziana conducono alle origini profonde di una scrittura tesa allo sfruttamento per eccesso dei motivi, dove produzione e riproduzione spesso coincidono. L'abile operatore letterario collocherà così sul mercato un prodotto facilmente riconoscibile, gestendo il proprio successo attraverso un oculato equilibrio fra il "sempre uguale" e il "sempre diverso"» (Andreoli-Lorenzini 1993b, p. 1161). Tra questi «mezzi primari» viene annoverata, naturalmente, l'iterazione, insieme all'elenco, alla similitudine e alla metamorfosi; ciò che si potrebbe precisare ulteriormente è che l'iterazione emerge dalla presente ricerca come straordinario mezzo valido, da solo, *sia* per la «quantità» *sia* per la «varietà», grazie all'ampio spettro di modulazioni che ne connotano l'impiego e ai numerosi esiti che contraddicono un semplice ritorno dell'uguale.

l'aspirazione dannunziana più alta. Anche questa linea di tensione è stata abbondantemente messa in luce dagli studi critici; ancora una volta sarà perciò utile far parlare direttamente il *Libro segreto*: «Il mondo, perituro e perenne, non fu creato se non per essere converso in forme sovrane e immortali» (D'Annunzio 1995, p. 225). Vale la pena tuttavia insistere un momento di più sulla questione, e farlo con le parole di Jacomuzzi (1974a, p. 9): «La gnoseologia e l'ontologia dannunziane sono solo, e sempre più decisamente, la prefazione minima della sua morfologia» (e non a caso vicino a questa formulazione perentoria è citato l'aforisma del *Libro segreto*). La produzione sublimante di forme come fine massimo dell'attività poetica e dell'esistenza stessa (altro celebre apoftegma dannunziano: «L'espressione è il mio modo unico di vivere. Esprimermi esprimere è vivere», D'Annunzio 1995, p. 203) comprende pur senza risolverli i due poli antitetici della natura e dell'arte, dell'immediatezza sensibile e del lavoro tecnico (cfr. Jacomuzzi 1974a, pp. 12-20), e a questi poli il taglio prospettico del nostro studio è in grado associare due delle fondamentali tendenze iterative della poesia dannunziana, anch'esse in compresenza, in interrelazione variabile ma mai del tutto pacificata. Al di sopra e insieme a tutto questo, un utilizzo delle ripetizioni che punta direttamente e frequentemente all'*amplificatio* assicura, come visto al punto 1., il sublime enfatico necessario all'innalzamento e alla celebrazione degli oggetti attratti dal tesaurizzatore così come della sua stessa attività di attrazione e rielaborazione poetica, se è vero che «narcisismo ed eloquenza» sono, in D'Annunzio, «categorie complementari» (Raimondi 1978, p. 44).

L'isolamento di questi tre principi base, di ordinamento prodotto (e riproducibile), di mimesi dinamica e di *amplificatio* patetica, può costituire con buona approssimazione una sintesi delle linee di impiego che caratterizzano la ripetizione nella poesia dannunziana. Ciò detto, tutte le avvertenze del caso circa l'impossibilità di ridurre la complessità delle realizzazioni testuali a poche grandi categorie valgono ancora di più per un autore tanto eclettico e di difficile catalogazione anche in merito agli atteggiamenti linguistici. Per fare un solo esempio, uno stilema come il ricorso a configurazioni che combinano anafore e parallelismi sintattici risulta leggibile su più livelli: da un lato coppie o terzetti anaforico-parallelistici sono centrifughi rispetto alla totalità del testo, in quanto isolano un singolo momento a scapito dell'intero; dall'altro la regolarità e la simmetria di tali costruzioni danno indubbiamente ordine alla sequenza, per quanto solo a livello locale. L'invito a tenere presente la magmaticità della prassi testuale nel momento in cui si tirano le somme dell'analisi è quindi a maggior ragione appropriato nel caso di D'Annunzio; d'altra parte, ricondurre il complesso dei fenomeni iterativi identificati a macro-fenomeni più generali significa anche fare interagire i primi con alcuni dei nuclei fondanti della poetica dannunziana, come è sempre

più sottilmente delimitata dalla tradizione critica. E sotto questo profilo, il fatto che l'uso della ripetizione emerga dallo studio come una componente attiva e talvolta essenziale nella messa in opera di tali nuclei profondi, da un rapporto istintuale e mimetico con le forme fluide della natura (della Vita) alla chiusura di queste forze in forme perfette e imperiture, testimonia della centralità del fenomeno stilistico in questione, almeno sul piano delle tecniche espressive dispiegate.



II. *La ripetizione lessicale in Pascoli*

I. *Regressione popolareggiante-infantile*

Un primo aspetto caratteristico nell'uso pascoliano della ripetizione ha a che vedere con l'area espressiva che potremmo chiamare del "popolareggiante-infantile". In effetti, le iterazioni lessicali forniscono un importante contributo all'affermarsi di quell'andamento cantabile/cantilenante che avvicina diverse liriche di Pascoli a forme di poesia popolare o legate al mondo infantile, come filastrocche, ballate, canzoncine, ninne nanne, ecc.

I. *Epanalessi*

I.I. *Raddoppiamenti superlativi*

La figura più impiegata in questa direzione è probabilmente la *geminatio*. Rispetto alla maggioranza assoluta nel *corpus* dannunziano, le epanalessi funzionali all'amplificazione patetica sono in Pascoli più rare (rimando a § II 6, I, per un discorso globale sul pathos iterativo pascoliano); in compenso, si riscontrano diversi usi riconducibili a un intento imitativo del linguaggio infantile, in corrispondenza di una regressione volontaria del punto di vista. È questo l'effetto scaturito, per esempio, dai frequenti raddoppiamenti superlativi,¹ tra i quali dominano gli aggettivi connessi alla percezione sensibile. Spiccano gli attributi visivo-cromatici, quasi sempre polarizzati intorno alle tonalità basilari del bianco e del nero (l'esempio dalle *Armi* è la sola eccezione che ho rilevato):

1. Stussi 1982, p. 240, la definisce «ripetizione intensiva di un aggettivo con funzione predicativa della coppia». Nel suo saggio Stussi individua vari tipi di ripetizione caratterizzanti la poesia pascoliana, con una ricchezza e una precisione difficili da trovare in tutti gli altri studi sul tema. La finalità essenzialmente descrittiva del lavoro, tuttavia, fa sì che non si vada quasi mai oltre la semplice segnalazione, senza approfondire le funzioni di volta in volta ricoperte dai diversi moduli iterativi. Una parziale eccezione è rappresentata proprio dall'ipotesi di un rapporto tra alcuni fenomeni di ripetizione (p. es. questi raddoppiamenti superlativi, o le epanalessi iconiche che saranno trattate più sotto) e «la poesia popolare o di gusto popolareesco» (ivi, p. 241, nota 6).

Paranzelle in alto mare <i>bianche bianche</i> ,	
#	
paranzelle sotto un velo, <i>nere nere</i> : ²	[<i>Speranze e memorie</i>]
<i>bianca bianca</i> nel tacito tumulto una casa apparì sparì d'un tratto;	[<i>Il lampo</i>]
Oh! la notte <i>nera nera</i> , di vento, d'acqua, di neve,	[<i>La tovaglia</i>]
un re piccino; e s'egli era piccino, la sua reggia era grande e <i>nera nera</i> .	[<i>La cincia</i>]
Ed un lampo alitò sul casolare, e <i>bianche bianche</i> illuminò le strade;	[<i>L'Avemaria</i>]
Nasceva l'arma tra un raggier di scorie <i>azzurre azzurre</i> . L'acqua, il fuoco, il vento faceano l'arma delle tue vittorie.	[<i>Le armi</i>]
Vieni, <i>poor Molly!</i> Porta i tuoi balocchi. Dove sono le nubi <u><i>nere nere?</i></u>	[<i>Italy</i> (11), c. d. t.]

Molto frequenti sono poi le impressioni visive legate alla percezione della distanza e del movimento. Nel primo caso, l'aggettivo o avverbio di gran lunga dominante è *lontano*, con il quale l'iterazione produce, accanto alla regressione tonale, un alone di indeterminatezza quasi fiabesca, del resto evidente anche con gli altri termini:

Andiamoci, a mimmi, <i>lontano lontano...</i>	[<i>Il morticino</i>]
So ch'or sembri il paese allor <i>lontano</i> <i>lontano</i> , che dal tuo fiorito clivo	[<i>Cavallino</i>]
<i>in fondo in fondo</i> un ermo colonnato, nivee colonne d'un candor che abbaglia:	[<i>Dalla spiaggia</i>]
<i>lontan lontano</i> son per tutto il cielo altri lumi che stanno, ombre che vanno,	[<i>Il ciocco</i>]
odano lo strider d'un focherello ch'arde <i>laggiù laggiù</i> forse un villaggio	[<i>Il ciocco</i>]
Lo vedeva <i>lontan lontano</i> con le belle nuvole rosse.	[<i>Il fringuello cieco</i>]

2. A proposito di questa coppia di epanalessi e della tonalità infantile che ne scaturisce, cfr. Debenedetti 1979, p. 64: «Par che, improvviso, quasi a precisare il significato del ritmo, ammicchi un coro infantile, di bambini che si tengano per mano, in quegli aggettivi accoppiati, a eco: “bianche bianche”, “nere nere”».

- Lontano lontano lontano*
si sente sonare un campano. [La servetta di monte]
- Tutto annerò. Brillava, *in alto in alto*,
il cielo azzurro. In via con me non c'eri, [Il bolide]
- Erano i tordi, che già vanno al mare,
in alto, in alto, in alto. [...] [Il cacciatore]

Se la distanza tende a un allontanamento indefinito, il moto è quasi sempre portato dalla ripetizione in prossimità dell'arresto. Le repliche a contatto dell'aggettivo o dell'avverbio (qui spiccano *lento* e *piano*) si situano dal punto di vista funzionale tra l'intensificazione del grado e la resa iconica di un'azione continuata (per cui si veda r.2.):

- E *piano piano*, col suo bimbo fiso
nel ceppo, torna all'uscio, apre, s'avvia. [Ceppo]
- La neve fiocca *lenta, lenta, lenta*. [Orfano]
- Il carro è dilungato *lento lento*;
il cane torna stertutando all'aia. [Il cane]
- e per la sera limpida di maggio
vanno le donne, a schiera, *lente lente*; [In chiesa]
- È la sera: *piano piano*
passa il prete paziente, [Benedizione]
- piange; e le stelle passano *pian piano*. [Notte dolorosa]
- era il nemico, forse. Io *lento lento*
passava, e il cuore dentro battea forte [Il bolide]
- Tra lusco e brusco, egli entra *lento lento*,
venendo bianco dalla vita eterna, [L'oliveta e l'orto]

Sempre restando nel campo delle impressioni sensibili, allo smorzato tendono anche le *geminazioni* di attributi o avverbi relativi alla sfera acustica e – più raramente – tattile:

- sul far dell'alba, quando voi direte
pian piano: È vero che non s'è più soli? [Canzone di nozze]
- sento un brusire ed uno squittinire,
che dico? un parlottare *piano piano*. [«The Hammerless Gun»]
- Le dicevi con me *pian piano*,
con sempre la voce più bassa: [La voce]
- E un poco presa egli sentì, ma *poco*
poco, la canna come in un vignuolo, [Un ricordo]

Era il suo dire <i>fioco</i> <i>fioco</i> , con qualche affanno.	[<i>Casa mia</i>]
salgono melodie, dimenticate, là, da tastiere <i>appena appena</i> tocche...	[<i>Digitale purpurea</i>]
«Odo due voci <i>piane piane piane...</i> »	[<i>I due orfani</i>]
ma poi t'acconcia, per il ben che volle a te, che tu volesti a lei, fratello lavoratore, un letto <i>molle molle...</i>	[<i>Le armi</i>]
<i>Appena appena</i> tra la pioggia e il vento l'udiron essi or sì or no sonare.	[<i>Italy</i> (1)]

Anche tra le altre epanalessi superlative, le sfere dell'attenuazione e dell'indeterminatezza restano maggioritarie. Solo apparentemente potenzianti sono le duplicazioni dell'aggettivo *tanto*, che vanno piuttosto in direzione dello stesso "sfumato" visto prima: «[dir] tante tante cose che vuole | ch'io sappia, ricordi, sì... sì... | ma di tante tante parole | non sento che un soffio... *Zvani...*» (*La voce*, c. d. t.), «[gli porta] qualcosa che in *tanti e tanti* anni, | cercando tra gioie e affanni, | ancora non poté riporre» (*Il viatico*). Discorso analogo per l'infittirsi dei passerini nei cipressi a sera («su, *fitti fitti*, piccoli, in pace, | nell'infinita serenità», *Passeri a sera*), così come per questa dilatazione temporale notturna («per noi c'è la notte con l'ore | *lunghe lunghe*, con l'ore sole», *In viaggio*), mentre la connotazione euforica di un superlativo come «felice, felice» viene ambigualmente riassorbita dal dissolversi progressivo della felicità in un «punto [...] che in vero passò non raggiunto» (*Allora*).³

1.2. Epanalessi iconiche

Una seconda tipologia assai diffusa di *geminatio* è quella dei raddoppiamenti o triplicazioni, per lo più verbali, che mimano la reiterazione di un evento, di un'azione, ancora di un'impressione sensibile, ecc. Alcuni esempi tra i numerosi (e si noti, anche qui, la frequenza dei dati acustici):

3. Qualcosa di simile avviene sia nel *Transito*, dove la grandezza delle ali del cigno assume, proprio nell'incremento portato dall'iterazione, una consistenza simbolica o comunque non-mimetica e, ancora una volta, aiutata in questo dall'immagine complessiva, tendente all'infinita («Col suono d'un rintocco di campana | che squilli ultimo, il cigno agita l'ale: | l'ale *grandi grandi* apre, e s'allontana»); sia nella suadente triplicazione di «grave» nell'*Ora di Barga* («E suona ancora l'ora, e mi manda | prima un suo grido di meraviglia | tinnulo, e quindi con la sua blanda | voce di prima parla e consiglia, | e *grave grave grave* m'incuora: | mi dice, È tardi; mi dice, È l'ora»). Un ultimo gruppo è quello delle duplicazioni dell'aggettivo *solo*, che soprattutto nella variante diminutiva (cfr. 1.5.) esplicita il suo valore mimetico-infantile: «Io vo per via guardando e riguardando, | *solo soletto*, muto, a capo chino» (*Contrasto*), «ch'io canto tra me *solo solo*» (*Il poeta solitario*), «od il canto dell'usignolo | che, tacendo passero e cincia, | *solo solo* con l'assiuolo | la sua lunga veglia comincia» (*La servetta di monte*), «Gli dissi: – Tu sei qui *solo soletto*: | un mucchiarello d'alga presso il mare» (*Giovannino*).

là; per chi vaga in mezzo alla tempesta, per chi <i>cammina, cammina, cammina</i> ;	[<i>Il giorno dei morti</i>]
ella <i>cuce, cuce, cuce</i> .	[<i>La cucitrice</i>]
Lenta la neve <i>fiocca, fiocca, fiocca</i> .	[<i>Orfano</i>]
Pei nudi solchi <i>trilla trilla</i> il grillo,	[<i>Stoppia</i>]
[il becchino] che lassù nel cimitero <i>raspa raspa</i> il giorno intiero.	[<i>Benedizione</i>]
E sembra <i>che salga, che salga</i> , poi rompa in un gemito grave.	[<i>La sirena</i>]
– Quest'altra! – Ed il treno s'appressa <i>tremando tremando</i> nell'oscurità.	[<i>Notte d'inverno</i>]
O dolce usignolo che ascolto (non sai dove), in questa gran pace, <i>cantare cantare</i> tra il folto,	[<i>Il poeta solitario</i>]
Che ha quella teglia in cucina? che <i>brontola brontola brontola...</i>	[<i>La canzone del girarrosto</i>]
e <i>suona suona</i> un campanello sul dolce mezzodi.	[<i>Il viatico</i>]
e <i>piovve e piovve</i> . Il sole (onde mai sorto?)	[<i>Il vischio</i>]
Aspetta al pozzo, quando alcuna tira la secchia; l'acqua vi trabocca e sbalza: dentro, il coltello <i>gira gira gira</i> .	[<i>Il torellò</i>]
[...] e le sorelle dietro si <i>corsero corsero</i> invano.	[<i>La canzone del bucato</i>]
Io so che in alto scivolano i venti, <i>e vanno e vanno</i> senza trovar l'eco, a cui frangere al fine i miei lamenti;	[<i>Il cieco</i>]

Un'altra opzione coinvolgente la sfera acustica è quella in cui la *geminatio* mima il ripetersi di una parola, di un suono o di un verso animale riportati in discorso diretto (nell'ultimo caso la grammaticalizzazione differenzia queste "voci" animali dall'onomatopea pura, ma l'iterazione è comunque animata dal fonosimbolismo: si vedano gli esempi da *Nozze*, *Gloria* e *Valentino*):

per noi prega, esse ripetonò, o <i>Maria! Maria! Maria!</i>	[<i>Le monache di Sogliano</i>]
Al lume della luna ogni ranocchia gracidò: <i>Quanta spocchia, quanta spocchia!</i>	[<i>Nozze</i>]

ed ascoltare le cicale al sole, e le rane che gracidano, <i>Acqua acqua!</i>	[<i>Gloria</i>]
Pace! grida la campana, # <i>Pace! pace! pace! Pace!</i> nella bianca oscurità.	[<i>Notte di neve</i>]
voci dal borgo alle croci, gente che non ha più niente: – Fate <i>piano! piano! piano!</i>	[<i>L'or di notte</i>]
se non della campana delle nove, che da Barga ripete al campagnolo: – Dormi, che ti fa <i>bono! bono! bono!</i> –	[<i>Il ciocco</i>]
e le galline cantavano, <i>Un cocco!</i> <i>ecco ecco un cocco un cocco per te!</i>	[<i>Valentino</i> , c. d. t.]
Era nel cielo un pallido tinnito: <i>Dondola dondola dondola!</i> – <i>A nanna</i> <i>a nanna a nanna!</i> – Il giorno era finito.	[<i>L'Avemaria</i> , c. d. t.]
Si dicevano <i>Ave! Ave!</i> le chiese,	[<i>Il soldato...</i> , c. d. t.]
oggi: ed oggi, più alto, <i>Ave</i> , ripete, <i>Ave Maria</i> , la vostra voce in coro;	[<i>Digitale purpurea</i> , c. d. t.]
Passa cantando: <i>Al mare! Al mare! Al mare!</i> e l'Alpe azzurra ne rimbomba in cerchio,	[<i>Italy</i> (II)]

Ad accomunare questi utilizzi con i raddoppiamenti superlativi visti sopra sta anzitutto l'impressionismo mimetico connesso all'iterazione. La ripetizione appare in questi casi come il mezzo più funzionale alla resa elementare, immediata e stupefatta di certi dati di realtà, filtrati dalla percezione soggettiva dell'io-fanciullino.⁴

1.3. *Epanalessi iconiche. Onomatopoeie*

Quanto appena detto vale a maggior ragione nei casi, frequentissimi, in cui l'onomatopoea, processo iconico per eccellenza, si prolunga in serie iterative a immediato contatto. La *geminatio* è anzi una figura essenziale per dare consistenza al valore mimetico delle onomatopoeie riferite a suoni ritmati e

4. Si segnalano anche le epanalessi, per lo più avverbiali o pronominali, che imitano ancora il reiterarsi di azioni o eventi dinamici di varia natura: «Otto... nove... anche un tocco: e lenta scorre l'ora; ed *un altro... un altro*. Uggiola un cane» (*Mezzanotte*), «Il cielo s'alza e tutto trascolora; i passano *stelle e stelle* in lenta corsa» (*Rammarico*); «risuona una querula tromba. *E un'altra, ed un'altra*. – Non essa» (*Notte d'inverno*), «Quella sera restammo alla finestra, *l'ancora, ancora*. Ma pareva in vano» (*Il ritratto*); «che sfoglia, *avanti indietro, indietro avanti*, *l* sotto le stelle, il libro del mistero» (*Il libro*), «struggete i campi, sempre *avanti, avanti, l* *avanti*, pieni di serenità...» (*Italy* II).

prolungati nel tempo, quali rumori di vaporiere, folate di vento, gracidii di rane, rintocchi di campane e, soprattutto, canti di uccelli. Alcuni esempi:⁵

<i>Dib dib bilp bilp</i> : e per le nebbie rare,	[<i>Dialogo</i>]
Una campana parla della cosa col suo grave <i>dan dan</i> dalla badia;	[<i>Vespro</i>]
sentivo un <i>fru fru</i> tra le fratte;	[<i>L'assiuolo</i>]
e fa sentire il suo richiamo tra quel <i>sci e sci e sci...</i>	[<i>Il compagno dei taglialegna</i>]
– <i>Tin tin!</i> anche te? che c'invìdi due pippoli e due gremignoli? <i>tin tin</i> , te che piangi sui nidi	[« <i>The Hammerless Gun</i> »]
che un giorno ho da fare tra stanco <i>don don</i> di campane...	[<i>Nebbia</i>]
ad ascoltare il martellare a fuoco, <i>ton ton ton</i> , nella notte insonnolita.	[<i>Il ciocco</i>]
Cantava, quando, per le valli intorno, <i>cu... cu... senti ripetere, cu... cu...</i> Ecco: al cuculo egli cedette il giorno,	[<i>L'usignolo e i suoi rivali</i>]
c'è un breve <i>gre gre</i> di ranelle.	[<i>La mia sera</i>]
Tra quel <i>bu bu</i> , mia madre disse: «Torna non c'era che il canto dei grilli: <i>tri... tri...</i>	[<i>Un ricordo</i>]
E sonò d'ogni parte il <i>bau bau</i> chiaro, come un tintinno, delle cincie; ed ecco	[<i>Ov'è?</i>]
Ma no: <i>dib dib</i> : è il passero. Ricopre	[<i>La notte</i>]
<i>Tum tum... tum tum...</i> Ell'era stata in chiesa a pregar sola, a dir la sua corona	[<i>La calandra</i>]
scendea mugliando; ed un <i>tin tin</i> sonoro	[<i>Suor Virginia</i>]
s'udiva intanto come di fontana.	[<i>La bollitura</i>]

Come messo in luce dal noto saggio continiano (Contini 1970a), il livello pregrammaticale delle onomatopée interagisce variamente, nella poesia di

5. Le onomatopée sono quasi sempre segnalate in corsivo già nel testo; per le eccezioni ho sottolineato la ripetizione interessata. L'esemplificazione cerca di tenere conto proporzionalmente della maggior diffusione del fenomeno nei *Canti* (per l'evoluzione qualitativa, cfr. Nava 2001a, p. 10, secondo il quale da *Myricae* ai *Canti* «il fonosimbolismo si distacca definitivamente dall'armonia imitativa per accentuare l'allusione a una realtà "autre", ricercata nei segreti della vita e del cosmo o interiorizzata nel momento notturno del sogno e della visione, nella vita aurorale della coscienza»).

Pascoli, tanto con il livello grammaticale quanto con quello postgrammaticale delle lingue speciali. Ancora una volta la ripetizione, e in particolar modo la *geminatio*, svolge una funzione importante di raccordo – che talvolta si spinge fino alla sovrapposizione – tra questi livelli.

Basato su una sorta di falsa epanalessi, o *geminatio* paronomastica, è il procedimento messo in luce da Contini, che consiste nel passare, tramite l'iterazione a immediato contatto, dal piano pregrammaticale onomatopeico alle parole semantiche del piano grammaticale, e viceversa. Un attacco tendenzialmente asemantico⁶ può così fornire l'innescio per una proposizione grammaticale avviata sulla stessa nota: «*Finch... finché* nel cielo volai, | *finch... finch'*ebbi il nido sul moro», «*O sol sol sol sol... sole* mio?» (entrambi dal *Fringuello cieco*); oppure, più spesso, una parola piena può dissolversi in un'eco puramente fonico-imitativa: «*v'è di voi chi vide... vide... videvitt?*» (*Dialogo*, c. d. t.), «È vero che non s'è più soli? | *Sì, sì*, diranno, *vero ver...*» (*Canzone di nozze*, c. d. t.); «Addio addio dio dio dio dio...» e «Anch'io anch'io chio chio chio chio...» (entrambi di nuovo dal *Fringuello cieco*).

Ancora relativamente al passaggio tra i differenti livelli, un fenomeno concentrato nel poemetto *Italy* connette il piano grammaticale con quello di una lingua speciale, l'inglese parlato dai migranti italiani di ritorno a Caprona. Si tratta di una *geminatio* realizzata mediante la traduzione esplicitiva di un termine nell'altra lingua, modulo che può rendersi necessario, nel sistema narrativo del testo, per mediare tanto linguisticamente quanto affettivamente tra la piccola Molly e la nonna: «Ora | vedea, la bimba, ciò che n'era scorso! | *the snow!* | *la neve*, a cui splendea l'aurora», «*Joe, what means nieva? Never? Never? Never?*», «piegò le mani, sopra il petto: “*Die!* | *Die!* | *Die!*” La nonna balbettò “*morire!*”» (ammetto questa eccezione alle epanalessi in senso stretto), «Porta *the doll*, | *la bambola*, che viene», «In questa casa che tu *bad* chiamavi, | *black*, *nera*, sì, dal tempo e dal lavoro».

Un ultimo esempio, circoscritto ma di un certo interesse, è dato, sempre in *Italy*, dall'epanalessi dell'aggettivo *sweet*. Il termine inglese, scelto proprio per le sue potenzialità onomatopeiche,⁷ è promosso dall'iterazione a mimesi iconica del verso di un uccello, saldando direttamente i piani post- e pregrammaticale e realizzando un'identificazione regressiva tra la bambina e le rondini, identificazione ovviamente ricca di implicazioni simbolico-allegoriche relative alla vita raminga di entrambi i soggetti: «*Sweet... Sweet...* Ho inteso

6. Per la compresenza del piano grammaticale e pre- o postgrammaticale già nella singola cellula onomatopeica, cfr. Chiummo 2005.

7. Nava 2001a, p. 23, parla di un gioco consapevole, da parte di Pascoli, «sull'equivalenza fonoomitativa dei due gruppi». Il rilievo, riferito alle onomatopee di «*The Hammerless Gun*», è altrettanto esatto per *Italy*; non a caso il brano interessato, la parte VI del secondo canto, si apre con una dichiarazione di questa equivalenza tra la bimba e le rondini: «Lèvati *Molly*. Gente odo parlare | la tua parlata. Sono qui. Cammina, | se vuoi vederle. Hanno passato il mare» (c. d. t.).

quel lor dolce grido | dalle tue labbra... *Sweet*, uscendo fuori, | e *sweet sweet sweet*, nel ritornare al nido», e nel finale, ancora: «*Sweet sweet...* era un sussurro senza fine | nel cielo azzurro. | Rosea, bionda, e mesta, | *Molly* era in mezzo ai bimbi e alle bambine».⁸

1.4. *Epanalessi e iterazione ritmica*

Alcuni degli esempi riportati finora hanno mostrato come la *geminatio* di un lessema o di un sintagma minimo, specialmente se multipla, finisce a volte per saturare il verso, che risulta quindi costituito da un'unica unità lessicale replicata. In questi casi il profilo accentuativo della parola funge da nucleo ritmico del verso, in una perfetta coincidenza tra iteratività lessicale e isoritmia orizzontale. Mengaldo (2010, p. 31), che già aveva identificato il fenomeno, parla a questo proposito di un «raffinamento della cantabilità e iteratività popolaresca»: la ripetizione, in effetti, conferisce ai versi coinvolti un andamento cantilenante, da filastrocca o da litania. Tra i piedi prediletti spicca l'anfibraco, mattone primario del novenario dattilico pascoliano:

che viene, che corre nel piano: la Morte! la Morte! la Morte!	[<i>Scalpitio</i>]
e mi sembra in silenzio accennare lontano, lontano, lontano.	[<i>La felicità (M)</i>]
cercando cercando cercando quel vecchio qualcosa;	[<i>Il sonnellino</i>]
Lontano lontano lontano si sente sonare un campano	[<i>La servetta di monte</i>]

Anche il dattilo può dar vita al medesimo verso, quando la *geminatio* delle sdruciole è preceduta da una particella atona non coinvolta nella ripetizione:⁹

8. L'unico caso paragonabile all'interno del *corpus* è il canto "in greco", con citazione da Aristofane, dell'usignolo in *Nozze*: «τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ. | τοποτοποτοποτοπιζ, | τοποτοποτοποτορολιλιξ». Ma è soprattutto l'inglese a sollecitare l'immaginazione fonosimbolica pascoliana: ancora in *Italy* si veda la sovrapposizione tra il termine *cheap*, timido grido della famiglia di venditori immigrati, e il cinguettio dei passerii: «*cheap!* nella notte, solo in mezzo a tanta | gente; *cheap! cheap!* tra un urlerio che opprime; | *cheap!*... Finalmente un altro odi, che canta...».

9. Le onomatopoeie non lessicalizzate tendono invece a distribuirsi secondo un andamento anapestico: «*din don dan, din don dan*» (*Sera festiva*), «*tient'a su! tient'a su! tient'a su!*» (*La partenza del boscaiolo*, questa non strettamente un'onomatopea), «*sicceccè... sicceccè...*» (*Il primo cantore*). Per quanto riguarda le iterazioni dei dattili, in particolare nel novenario ad anfibrachi, il fenomeno è sintomatico della base dattilica che quel verso ha nella poesia pascoliana, anche per la «tendenza diffusa a usare come parole chiave, semanticamente e ritmicamente, delle sdruciole» (Pazzaglia 1974a, p. 93): nei casi riportati, in effetti, il novenario si costruisce su una cellula ritmico-lessicale dattilica triplicata a cui viene premessa una sillaba atona in anacrusi («che», «si»).

Che ha quella pentola al fuoco?
che sfrigola sfrigola sfrigola [La canzone del girarrosto]

Si dondola dondola dondola
senza rumore la cuna [Il sogno della vergine]

Più raro il coinvolgimento dei piedi binari, sempre utilizzati nel contesto dell'ottonario trocaico:

per noi prega, esse ripetono,
o Maria! Maria! Maria! [Le monache di Sogliano]

Pace! pace! pace! pace!
nella bianca oscurità. [Notte di neve]

che non pianga il bimbo... Fate
piano! piano! piano! piano! [L'or di notte]¹⁰

1.5. *Altre epanalessi: antitesi impressionistiche, uso di diminutivi ed espressioni dialettali*

Assimilabile sul piano dell'impressionismo mimetico ai moduli precedenti è la *geminatio* costruita su un'antitesi verbale. L'accostamento rapido di termini contrastanti (in certi casi la connessione è direttamente asintetica) rende con immediatezza la percezione dell'istantaneità dell'evento: «Ma quel mio sogno al raggio d'un'aurora | nuova *m'apparve e sparve* in un baleno» (*Tra il dolore e la gioia*), «una casa *apparì sparì* d'un tratto; | come un occhio, che, largo, esterrefatto, | *s'aprì si chiuse*, nella notte nera» (*Il lampo*), «e nessun ode e vede lui, ch'è ombra: | ma *vede e svede* un lume che cammina» (*Il ciocco*), «che tra i faggi piccolo e nero | *si vede e non si vede più*» (*La servetta di monte*), «mentre stelle lassù, *viste e non viste*, | cadevan per l'oscurità serena» (*Il ritratto*), «ché il sol montando per il cielo a scale | *appariva e spariva* all'improvviso» (*L'alba*), «Io, forse, un'ombra vidi [...] *Vidi, | e più non vidi*, nello stesso istante» (*Nella nebbia*). La presenza esclusiva delle coppie di sememi *apparire – sparire* e *vedere – non vedere* è ancora eloquente del carattere impressionistico dello stilema, così come della necessità di cogliere e fissare minimi dettagli visivi che racchiudono, non di rado, un potenziale rivelatorio.

Gli ultimi due fenomeni meritevoli di menzione sono da un lato la presenza, concentrata per lo più nei *Poemetti*, di epanalessi sostantivali o aggettivali dove la replica è alterata da un suffisso diminutivo e/o vezzeggiativo

¹⁰. A margine andrà rilevato come la carrellata di esempi riportati fin qui confermi quanto notato da Beccaria 1970, p. 131 sulla collocazione preferenziale di simili epanalessi popolarreggianti e favolistiche nelle zone liminari del verso (quando non lo riempiono del tutto), con conseguente messa in rilievo ritmica e semantica.

(l'alterazione coinvolge entrambe le occorrenze nel celeberrimo «O cavallina, cavallina storna», *La cavalla storna*), dall'altro il ricorso a espressioni dialettali o comunque popolaristiche strutturate in una geminazione, che entrano nell'impasto linguistico del testo come segnali di un abbassamento di registro al tempo stesso inclusivo e prezioso.

Nel primo caso è preminente l'aspetto infantile e talvolta quasi favolistico della regressione («Io vo per via guardando e riguardando, | *solo soletto*, muto, a capo chino», *Contrasto*; «Diglielo!... Su!... *Viola! Violetta!*», *Il vecchio castagno*; «c'era un lume, un lumino, alla finestra», *Accestisce*, con *correctio* focalizzante; «Oh! c'era bello, lì tra piano e monte, | lì tra il fiume *il torrente il torrentello*», *Le armi*), benché il termine alterato possa indicare un ente specifico o un oggetto tecnico diversi dal corrispondente neutro («nel passare ha benedetto; || *anche il falco, anche il falchetto*», *Benedizione*; «Il dì passò tra *sole e solicello*», *L'Avemaria*; «Gli dia *l'accetta e l'accettino*. È giusto», *Il vecchio castagno*; «E tendeva *col subbio e col subbiello* | altre fila», *Italy I*; «da noi li avesti *travicelli e travi!*», *Il vecchio castagno*, con prima occorrenza alterata), e qui a prevalere sarà piuttosto il gusto per la nominazione precisa, pur sempre inserita in un livello linguistico quotidiano e popolare. Nel secondo caso il registro dialettale dei singoli lessemi intensifica soprattutto l'effetto regressivo-popolareggiante connesso alla duplicazione: il primo canto del *Ciocco*, con i suoi abbondanti inserti di garfagnino, ne è punteggiato: «lëo lëo» (I, 123, “piano piano”¹¹), «cicchin cicchino» (I, 210, “piccolino”), «gronchio gronchio» (I, 220, “intorpidito”); fuori dal poemetto si hanno per esempio, da *Myricae*, «grondon grondoni» (*In alto*, “lentamente e con la persona ricurva”) e «scrivo scrivo» (*In capannello*, “tale e quale, identico”), locuzione che si trova, con variante («scrio scrio»), nel canto *L'ucellino del freddo*.

2. Anafore consecutive e parallelismi

Passando ora all'iteratività verticale, un effetto cantabile/cantilenante è spesso prodotto dalle configurazioni anaforiche a immediato contatto. Ciò accade soprattutto quando anafore perfette e consecutive, eventualmente non limitate a un unico lessema, interagiscono con i tipici fenomeni di ricorsività ritmica e sintattica (e magari fonica) della poesia pascoliana. Tenendosi agli esempi più eclatanti, ecco alcuni parallelismi sintattici e anaforici associati al senario di 2^a e 5^a:

11. «Forse da “lento lento”»: prendo questa e le altre traduzioni esplicative dalle note di commento di Nava 2001b ai *Canti* e di Melotti 2010 a *Myricae*. Riguardo a «gronchio gronchio», «in senso proprio, si dice delle mani “rese tarde e difficili ad articolarsi bene dal freddo o anche da un colpo molto forte”» (Nava 2001b, p. 166).

Ma mettile ai piedi,
ma portale teco,
ma diglielo a Dio, [Il morticino]

Sei tu tra gli ornelli,
sei tu tra la stipa?
 Ombra! anima! sogno!
*sei tu...?*¹² [Canzone d'aprile]

tu pallido, e fiso
nel raggio che accora,
nel raggio che piace, [Il croco]

Come ci si può attendere, questa configurazione dattilica si ritrova spesso e volentieri allungata nel novenario di 2^a 5^a e 8^a:

quanti anni ora sono? una sera...
il bimbo era freddo, *di* neve;
il bimbo era bianco, *di* cera: [Sera festiva]

Tu, piccola sposa, crescesti:
man mano intrecciavi i capelli,
man mano allungavi le vesti. [I due cugini]

Tra tutti quei riccioli al vento,
tra tutti quei biondi corimbi, [La nonna]

Ma l'erba *qui prima del* fiore,
 ma il fiore *qui prima* del seme,
 la frullana taglia, e due ore [La figlia maggiore]

Chi passa per *tacite* strade?
Chi parla da *tacite* soglie? [La guazza]

qual docile servo, una volta
 ch'ha inteso, né altro bisogna:
lavora nel mentre che ascolta,
lavora nel mentre che sogna. [La canzone del girarrosto]

Di tutto quel cupo tumulto,
*di tutta quell'*aspra bufera,
 non resta che un dolce singulto
 nell'umida sera. [La mia sera]

Tu fiore *non* retto *da* stelo,
tu luce *non* nata *da* fuoco,
tu simile a stella del cielo; [Il sogno della vergine]

12. Qui la ripresa promuove lo sfumare dalla cantilena dei primi due versi alla sospensione dell'ultimo, col medesimo attacco ma monco e reticente, previo ampliamento simbolico veicolato dagli epiteti indeterminanti del v. 3.

*Tra campi di rosso trifoglio,
tra campi di giallo fiengreco,
mi trovo; mi trovo in un piano* [Le rane]

Ecco infine alcuni esempi endecasillabici, tratti prevalentemente dai *Poemetti* (si noti anche, nella totalità dei casi, l'ampia porzione di verso interessata dalla ripetizione lessicale):

È sul mio capo un'eco di pensiero
lunga, né so se gioia o se martoro;
e passa l'ombra dello stormo nero,
e passa l'ombra dello sciame d'oro. [Solitudine]

E me segue un tac tac di capinere,
e me segue un tin tin di pettirossi, [«The Hammerless Gun», c. d. t.]

E l'acqua cade su la morta estate,
e l'acqua scroscia su le morte foglie; [In ritardo]

Il re veniva alle finestre a mare,
il re veniva alle finestre a monte: [La cincia]

Sonò, di qua di là, l'Avemaria:
si senti la campana di San Vito,
si senti la campana di Badia. [L'Avemaria]

Non altro? No. Da non so qual pendice
veniva un canto di vendemmiatore,
veniva un canto di vendemmiatrice: [Lasino]

Appariva nel buio a poco a poco.
«Mamma, perché non v'accendete il lume?
Mamma, perché non v'accendete il fuoco?» [Italy (1)]¹³

Altre sequenze, magari senza parallelismi così marcati, si segnalano per una particolare funzione dell'iteratività, quale, per esempio, quella di mimare la cadenza di una preghiera: «Per noi prega, o santa Vergine, | per noi prega, o Madre pia; | per noi prega, esse ripetono» (*Le monache di Sogliano*), oppure propiziare un indugio elegiaco: «Piangevi: e saliva il mio canto, | con l'eco d'antico ricordo, | col suono di nuovo rimpianto» («The Hammerless Gun»),

13. Non mancano, almeno in *Myrica*, esempi per un altro diffuso verso pascoliano a piedi regolari, l'ottonario trocaico: «paion umide di lagrime, | paion ebbre di dolore» (*Le monache di Sogliano*), «Nonna, è detta la corona: | nonna, or di la tua novella» (*A nanna*), «Vien dal lido solatio, | vien di là dalla giuncaia, | lungo vien come un addio, | un cantar di marinaia» (*La baia tranquilla*). Dai *Canti* si vedano invece questi casi col doppio quinario: «che non ancora si pensa al pane, | che non ancora s'accende il fuoco» e «Ma il cuor lo vuole, | quel pianto grande che poi riposa, | quel gran dolore che poi non duole» (entrambi dalle *Ciaramelle*), «Ma saranno pur gli stessi voli; | ma saranno pur gli stessi gridi; | quella gioia, per gli stessi soli; | quell'amore, negli stessi nidi» (*Addio!*, qui in realtà si tratta di quattro decasillabi trocaici, e la cantabilità è ulteriormente rafforzata con l'estensione del profilo ritmico a una seconda coppia parallelistico-anaforica).

o ancora, e soprattutto, aprire a sospensioni favolose o ricche di mistero: «passar vedevo i cavalieri erranti; | *scorgevo* le corazze luccicanti, | *scorgevo* l'ombra galoppar sull'onda» (*Rio Salto*), «*orma* sognata d'un volar di piume, | *orma* d'un soffio molle di velluto, | che passò l'ombre e scivolò nel lume» (*La civetta*), «*Ci sono* in cielo tutte le stelle, | *ci sono* i lumi nelle capanne» (*Le ciaramelle*).¹⁴

2.1. *Versi bimembri anaforici*

Un altro modulo di rilievo è quello dei versi bimembri anaforici, la cui struttura scandita e parallelistica comporta non di rado un andamento popolareggiante,¹⁵ in particolar modo quando la configurazione non si limita a una sola unità metrica ma coinvolge una serie più lunga. Anche in questo caso, comunque, sono soprattutto gli emistichi isoritmici a conferire un simile carattere al verso, con conseguente maggior funzionalità dei parisillabi: «*Ella dice, ell'è* pur buona, | *la più* lunga, | *la più* bella» (*A nanna*), «*suono di* chiesa, *suono di* chiostro, | *suono di* casa, *suono di* culla, | *suono di* mamma, *suono del* nostro | dolce e passato pianger di nulla» (*Le ciaramelle*), «tu apri il tuo cuore, | *ch'è* chiuso, *che* duole, | *ch'è* rotto, *che* muore» (*Il croco*). Come si vede dagli esempi, l'effetto cantilenante è particolarmente marcato nei casi di compaginazione, con più versi bimembri anaforici nella stessa poesia e magari consecutivi.¹⁶

Il complesso dei moduli esaminati in questo punto rivela una netta tendenza da parte di Pascoli a sfruttare le potenzialità dell'anafora nel suo significato musicalmente elementare, quello cioè di dare un impulso regolare e cantabile a una sequenza di versi. Le attenuazioni e le variazioni di questa iterazione monotona non mancano (cfr. § II 4), ma qui si dovrà constatare piuttosto come la perizia formale del poeta lavori in direzione di un sovraccarico della rigidità ricorsiva: estendendo la corrispondenza lessicale fino a coprire, alle volte, l'intero verso, incasellando la serie anaforica in un parallelismo sin-

14. È chiaro che, parlando per queste configurazioni di cantabilità popolareggiante, ci si riferisce agli effetti prodotti, mentre l'origine o memoria di tali moduli può benissimo essere colta. Coppie anaforiche isoritmiche e con parallelismi sintattici estesi si trovano in Carducci (del tipo «*E di canti* la collina | *E di canti* il pian risona» o «*Va per* languidi oliveti, | *va per* vigne dispogliate», entrambi da *Faida di Comune*), in molta poesia romantico-popolare e scapigliata (e sulla sinergia tra iterazioni lessicali e «ritmi di facile scansione» nella poesia romantica cfr. Pasquali 2007, p. 285), ma anche in Leopardi e indietro fino al '700 melico e non solo (Metastasio, Parini, ecc.: cfr. p. es. Mathieu 2015, p. 200).

15. Il modulo è individuato come stilema pascoliano da Mengaldo (2014, pp. 51-2), che ne coglie la connotazione talvolta «popolareggiante» e ne ipotizza una parentela francese, dove «questi versi bifidi [...], complice l'alessandrino, sono frequenti».

16. Per altre poesie caratterizzate da un uso insistito dello stilema, cfr. le myricee *Il miracolo* e, soprattutto, *Benedizione* (sonetto in ottonari trocaici il cui tono «di filastrocca popolaresca» è stata rilevata da Pazzaglia 1991, p. 149); mentre dai *Canti* si vedano, tra i non pochi casi possibili, le anafore cullanti dell'*Ora di Barga*.

tattico più o meno rigoroso, creando quelle risposdenze foniche delle quali è tra i maestri indiscussi,¹⁷ esaltando la regolarità ritmica, sia verticale che orizzontale (e relativamente a quest'ultima, si ricordino i versi interamente saturati dalla *geminatio*). Almeno in questi casi, insomma, Pascoli si distanzia dal popolareggiante immediato, irriflesso, non per difetto, attenuando e sfumando la ricorsività facile, ma per eccesso, creando una raffinata sinergia tra tutti i livelli iterativi.

3. Ritornelli

Un altro stilema dell'iteratività popolareggiante pascoliana, nel campo delle soluzioni metriche, è il ricorso a ritornelli regolari, per lo più brevi (raramente si supera il singolo verso) e quasi mai variati al loro interno. Per le funzioni strutturante e sospensiva dei ritornelli rimando ai prossimi paragrafi. Ora mi preme metterne in rilievo il carattere elementare, vicino ai *refrain* delle ballate popolari, che la diffusa rigidità, sia in termini di regolarità della cadenza che di esattezza della replica, conferisce al ritornello nella poesia di Pascoli.

La forma-tipo è il singolo verso onomatopeico – o comunque costituito da voci riportate – che può chiudere tutte le strofe di una lirica (cfr. *Sera festiva*, *Notte di vento*, *Lassiuolo*; *La partenza del boscaiolo*, *Luccellino del freddo*, *Per sempre*, *Il primo cantore*, *La capinera*, *In viaggio*) o più di rado alcune di esse ma a intervalli fissi (cfr. *La bicicletta*, *Primo canto*). In tutti questi casi il ritorno regolare co-occorre con lo stilema mimetico-infantile dell'onomatopea, e molto spesso, com'è ovvio, con la predisposizione di quest'ultima alle iterazioni consecutive che si sono studiate tra le epanalessi: ancora una volta Pascoli punta a una moltiplicazione degli effetti iterativi popolareggianti e infantili. Non così eclatanti, ma comunque tendenzialmente omologhi quanto alla funzione svolta, sono i ritornelli – in questo caso più vicini all'epifora strofica – costituiti da un singolo lessema o sintagma. Anche stavolta il ritorno può coprire tutte le strofe del testo (cfr. le parole tematiche «sera» nella *Mia sera* e «rosicchiolo» nel *Rosicchiolo*) o solo alcune, ma sempre a intervalli regolari (cfr. l'affettivo «Zvanî» della *Voce*, la rima identica «morti» della *Tovaglia* e l'esclamazione «o cavaliere errante!» della *Felicità* dei *Poemetti*), sempre conservando l'impressione cantilenante connessa al suo ripresentarsi.

17. Rimando almeno agli studi di Beccaria (1970, 1975 e 2001a). Va peraltro notato che nell'interazione tra anafora e rima non capita praticamente mai che a un'anafora consecutiva con parallelismo sintattico o ritmico corrisponda, negli stessi due versi, una rima baciata. Si crea cioè un intreccio tra anafora baciata e rima alternata, evitando la formazione di distici iper-connotati da una ripetizione sia in attacco che in coda. Al più, la riduzione fonica all'interno del distico anaforico può essere prodotta, oltre che dalle allitterazioni, anche da rime o quasi-rime interne, come qui: «*Quel flebile* SUONO è del vento, | *quel labile* TUONO è del fiume» (*Notte d'inverno*).

4. *Proverbi*

In una ricognizione dell'area stilistico-espressiva popolare nella poesia pascoliana non possono mancare i proverbi, diffusi soprattutto nei cicli generici dei *Primi poemetti* e quasi sempre implicanti strutture parallelistiche e iterative. Si va da ripetizioni puramente grammaticali, che fungono da perno dell'articolazione simmetrica del proverbio: «Lieto è l'avo, e breve l'augura, e dice: Tante *più* castagne, l' quanta *più* neve» (*Il castagno*), «Aria a scallelli, acqua a pozzatelli» (*L'alba*); a iterazioni rafforzate da una ripetizione antonimica, come la struttura seccamente antitetica e simmetrica dei proverbi spesso richiede: «Sai, per il grano, che spicciarsi è bene: l' PRESTO è talora, TARDI è sempre male!» (*Per casa*); fino a casi di ripetizione semantica: «Poco era il giorno e molto era il lavoro: l' la falce è *grande*, ma *più grande* il prato» (*L'alloro*), «Figlia, chi *disse* pane, *disse* pene» (*Il bucato*), «O figlia, più non è da *fare*, il fatto» (*Italy I*).

Va infine sottolineato come proprio nei *Poemetti* più proverbi possano disporsi in serie consecutive o comunque serrate. Un passaggio esemplare è in questi sette versi di *Nei campi*, dove il «capoccio» infila nel suo discorso tre proverbi che fanno sia da sprone al lavoro incipiente, sia da cornice rituale e propiziatoria all'attività della semina:

C'è sopra il verno. Il primo temporale
cova nell'aria. Sai che, per il grano,
presto è talora, tardi è sempre male.

Domani voglio il mio marrello in mano;
ché chi CON l'acqua semina, raccoglie
poi COL paniere; e cuoce *fare* in vano

più che non *fare*. Incalciniamo, o moglie». ¹⁸

2. *Funzione strutturante*1. *Ripetizioni strofiche strutturanti*1.1. *Anafore strofiche*

L'impiego di ripetizioni a distanza per marcare con una certa regolarità posizioni forti del testo, quali le aperture e le chiusure di strofe, è ben at-

¹⁸ Il carattere sentenzioso dei proverbi fa sì che essi occupino non di rado posizioni di chiusura, o coincidendo con il finale dell'intero testo, o con quello di una sua sezione, o ancora con quello di una battuta di discorso diretto. L'esempio appena riportato da *Nei campi* corrisponde a queste ultime due situazioni, mentre i versi del *Castagno* e dell'*Alba* sono quelli conclusivi della poesia. Per le ripetizioni nei finali di poesia, comunque, si veda § II 2, 4.

testata anche nel *corpus* pascoliano. È tutt'altro che comune, però, trovare liriche interamente strutturate dalla medesima anafora strofica. In *Myrica* il fenomeno si riscontra solo nelle brevi *Nel cuore umano* («Non ammirare, se in un cuor non basso # Non ammirare, se in un cuor concesso») e *Contrasto* (dove comunque l'anafora si limita al solo pronome: «Io prendo un po' di silice e di quarzo # Io vo per via guardando e riguardando»), casi dove le anafore accentuano la struttura già nettamente bipartita del testo. L'unico altro esempio puro è *Nebbia*, dai *Canti*, dove il modulo è anzi esteso all'intero primo verso di ognuna delle cinque sestine (l'invocazione tematica «Nascondi le cose lontane»). Più spesso la rigidità dell'artificio strutturale è allentata per la mancanza dell'entrata anaforica in una strofa (solitamente la prima o l'ultima) e/o per l'attenuazione della stessa tramite variazioni nel corpo della parola ripetuta o spostamenti sintagmatici. Un esempio del primo caso è nella myricea *Il miracolo*, la cui anafora strofica «Vedeste», peraltro ripresa dal primo verso isolato della poesia («Vedeste, al tocco suo, morte pupille!») è sostituita nell'ultima unità da «Dormono», lessema che poi, come a compensare, ritorna all'ultimo verso della strofa pentastica e della lirica intera («Dormono i corvi dentro i lecci oscuri # dormono nere e piccole le culle»). Questa compensazione non è un caso isolato; in effetti, in presenza di eccezioni alla regolarità iterativa si può rilevare una tendenza a riempire lo spazio lasciato libero con un'altra linea di riprese. Il caso del *Vecchio dei campi* è emblematico: delle tre strofe saffiche, solo la prima è esclusa dall'anafora «Racconta», ma in compenso essa si apre con un nesso che ritorna, scorporato dalla disgiunzione, nei rispettivi attacchi delle altre due; in aggiunta, queste due strofe sono ulteriormente collegate dal sintagma anaforico del terzo verso di ciascuna, oltre che dalla disposizione simmetrica della parentetica:

Al sole, AL FUOCO, sue novelle ha pronte
#

Racconta al sole (i buoi fumidi stanno,
fissando immoti la sua lenta fola),
come fa, sacca si dovè, quell'anno,
delle lenzuola.

Racconta AL FUOCO (sfrigola bel bello
un ciocco d'olmo in tanto che ragiona),
come a fa, erba uscisse con Rondello
Buovo d'Antona.¹⁹

19. Per un altro esempio cfr. la myricea *Sera d'ottobre*. L'anafora assume un peso strutturale di un certo rilievo anche nei collegamenti a distanza nelle poesie organizzate in più sezioni polistrofiche identificate da un numero romano, tipologia diffusa tra i *Canti di Castelvecchio* e che nei *Primi poemetti* costituisce quasi la regola. I richiami anaforici tra le varie parti fungono da evidente fattore coesivo, particolarmente utile per testi spesso di ampie dimensioni. Tra i

1.2. *Epifore strofiche e ritornelli*

Al di là dei casi di epifore strofiche sporadiche e poco connotate, quasi mai suscettibili di ricoprire un ruolo strutturante vero e proprio, le chiusure di strofa trovano nel ritornello la figura di ripetizione più diffusa ed evidente (a cominciare dal livello grafico) in grado di assumere una funzione organizzativa del testo poetico. Nel paragrafo precedente si è detto che i ritornelli pascoliani, nella maggior parte dei casi corrispondenti a un singolo verso, si segnalano per una particolare regolarità tanto nell'identità del materiale linguistico ripetuto, quanto e soprattutto nella cadenza a intervalli fissi. La prevalenza di ritornelli onomatopeici o semi-onomatopeici marcati in corsivo, inoltre, rafforza con un di più di stacco visivo l'impressione di una disposizione ordinata della materia. Questo stacco è ulteriormente messo in risalto da un fattore metrico: si può partire da uno spunto di Mengaldo, il quale a proposito di *Myrica* notava che «*tutte le volte* che un intero verso è saturato da onomatopee non lessicalizzate, ne deriva alterazione, effettiva o “apparente”, dello schema [metrico]» (Mengaldo 2010, p. 18, c. d. t.). Ebbene, estendendo la constatazione, andrà rilevato che quasi²⁰ tutte le volte che un ritornello, onomatopeico o no, copre un intero verso (e talvolta anche quando si limita a una sola parola, cfr. *La nonna*) si determina un'alterazione dello schema metrico, consistente di regola in una riduzione mensurale del verso. Rilievo metrico e grafico concorrono insomma alla messa in evidenza del ritornello nel suo ruolo organizzativo.

Le stesse irregolarità sono spesso più apparenti che sostanziali. Molte delle variazioni che interessano i ritornelli lasciano intatta la clausola versale o del lessema/sintagma ricorrente: così è nella coppia *I due girovaghi* e *Il brivido*, ma lo stesso principio guida l'epifora fissa «*si*» della *Nonna*, così come il verso «*sicceccè... sicceccè...*» del *Primo cantore*, dove peraltro l'unica variazione è una pluralizzazione «saltimpalo» → «saltimpali» al penultimo verso della

Poemetti è per esempio questa la funzione del gruppo anaforico «E poi fece» unito all'apposizione tematica «armi», presente pur con diverse variazioni in apertura delle parti II-VII del lungo poemetto didascalico *Le armi*. Ancora nei *Poemetti* si veda *L'alloro*, con la parola tematica «orbaco» ad aprire ognuna delle tre parti («Ecco l'orbaco: disse Dore, entrando # “L'orbaco...” ripetè Dore, voltando # “L'orbaco...” “Dà” Lei prese il ramoscello»), o la successiva *Il bucato*, dove si intrecciano due serie anaforiche («Viola entrò col secchio su la testa # “Sei lesta, ora?” “Un minuto anche, Viola” # “Ora?” “Sì: versa a modo: ecco!” Con molle»), o ancora il *parlare* che collega le due parti dei *Due orfani* («Fratello, ti do noia ora, se parlo?» # “Io parlo ancora, se tu sei contento»). Chiudo con due esempi dai *Canti di Castelvecchio*: la parola-tema del titolo compare al v. 1 di entrambi i canti del *Ciocco* («Il babbo mise un gran *ciocco* di quercia # Ed il *ciocco* arse, e fu bevuto il vino»), e lo stesso accade nel *Ponte sull'Aposa*, sennonché il sintagma vocativo cade nella seconda delle tre parti al v. 2 («*Aposa trista!* Il povero al tuo ponte # A te vengono gli uomini infelici, | *Aposa trista!* E nella solitaria # *Aposa trista!* E l'Aposa risponde»).

20. Eccezioni sono i ritornelli a più versi intrecciati (*Il morticino*, *Il nunzio* e *Addio!*); l'unico altro caso di schema metrico rispettato, e l'unico caso in cui questo avvenga con un ritornello presente a chiudere regolarmente una serie di strofe, è quello del *Ritorno delle bestie*.

lirica. Un'altra strategia costante pur nell'irregolarità è quella di localizzare la variazione del ritornello proprio nell'ultima battuta, quella del finale di lirica. Si è detto del *Primo cantore*, ma anche nei *Due girovaghi* e nel *Brivido* la contrazione avviene solo in chiusura, e sono soltanto le ultime sezioni di *Notte invernale* e del *Soldato di San Piero in Campo* a non terminare, rispettivamente, col verso «nell'oscurità» e con il lessema «campane» (che in quattro casi su cinque è esteso al sintagma «tre campane»).²¹

Un'ultima questione riguarda le differenze interne al *corpus*. Secondo i criteri adottati in questo lavoro (per cui rimando all'introduzione generale), le poesie di *Myricae* con ritornello sono circa otto,²² mentre quasi tre volte tante se ne trovano nei *Canti* (ne ho contate almeno venti);²³ gli esemplari rilevati nei *Poemetti* sono invece estremamente esigui, di fatto due sole unità (*Il soldato di San Piero in Campo* e *La felicità*). Al netto di alcune discrepanze con il computo di Mengaldo,²⁴ è confermato il rapporto proporzionale nella distribuzione dei ritornelli tra le varie raccolte. Risulta confermato, cioè, che il fenomeno esplose nei *Canti di Castelvecchio*, dove esso andrà posto in relazione con quella «caratteristica essenziale delle voci di Castelvecchio» che è «l'iteratività» e che proprio nel ritornello trova la sua manifestazione prevalente (Soldani 2010, p. 184, c. d. t.). La minore incidenza della figura in *Myricae* potrebbe quindi essere spiegata in relazione a un differente statuto

21. Più sbilanciato sulle variazioni dei ritornelli pascoliani, senza considerare troppo le contropunte regolarizzanti, è Jenni 1962, p. 17.

22. Le doppie ballate *Il morticino* e *Il nunzio*, *Il rosicchiolo*, *La cucitrice*, *Sera festiva*, *Mistero* (non rilevatissimo, ma l'anafora del «tu» che torna all'ultimo verso di ciascuna strofa assolve bene la funzione ordinatrice e regolarizzante), *Lassiuolo* e *Notte di vento*. È al limite il caso della ripresa circolare del lessema «pace» nella ballata *Notte di neve*. *Il morticino* e *Il nunzio* presentano un tipo di ritornello che si ritrova anche in *Addio!*, dai *Canti*, consistente in un intreccio più o meno mobile di due versi ricorrenti (un verso e un lessema epiforico per *Il nunzio*): «il cercine novo» – «le scarpe d'avvio» (*Il morticino*), «Che brontoli, o bombo?» – «rombo» (*Il nunzio*), «Dunque, rondini rondini, addio!» – «Oh! se, rondini rondini, anch'io...» (*Addio!*).

23. *La partenza del boscaiolo*, *Luccellino del freddo*, *Il compagno dei taglialegna*, *I due girovaghi*, *Il brivido*, *Notte d'inverno*, *Per sempre*, *La nonna*, *La canzone della granata*, *La voce*, *La tovaglia*, *Il primo cantore*, *La capinera*, *La bicicletta*, *Il ritorno delle bestie*, *La canzone dell'ulivo*, *Primo canto*, *La mia sera*, *In viaggio*, *Addio!*. A queste si potrebbero aggiungere *Ov'è?*, con il verso tematico «ov'è? ov'è?» che chiude le ultime due coppie strofiche, e *L'or di notte*, con l'espandersi progressivo del verso «– Fate piano! piano! piano!», lungo le ultime tre strofe (su cinque totali).

24. Discrepanze relative alle poesie considerate come dotate di ritornello piuttosto che ai rilievi numerici, i quali invece sono pressoché coincidenti (Mengaldo 2014, p. 23, conta «non più di otto» esemplari myricei contro i «ben ventuno casi» dei *Canti*). Per quanto riguarda le poesie, Mengaldo non fornisce un elenco completo dei testi, il che rende impossibile un confronto; sicuramente alcuni ritornelli da lui citati sono stati esclusi dai criteri inevitabilmente più rigidi di questo lavoro (è il caso per esempio della rima *camposanto*: *pianto* del *Giorno dei morti*, ricorrente ma non abbastanza regolare nella cadenza; della semplice circolarità di *Orfano*; della ripresa di tre strofe in *Casa mia*) e altri, forse, inclusi. La sproporzione dei ritornelli tra i *Canti* e le *Myricae* – al di là di oscillazioni numeriche rispetto a questo lavoro e al computo di Mengaldo – è rilevata anche da Girardi 2015b, pp. 115-17.

delle «voci» in quella raccolta: semplificando un po', lo spazio più limitato concesso a voci esterne a quella dell'io implicherebbe cioè una riduzione delle onomatopее e, quindi, dei ritornelli attraverso i quali le onomatopее spesso si manifestano. Sicuramente, una ragione di massima e più estrinseca sta nella maggior brevità generale dei testi, che ha dunque meno bisogno della funzione organizzativa e coesiva del ritornello regolare. Infine, con tutta la prudenza del caso, la tendenziale assenza della figura nei *Poemetti* andrà messa in relazione con l'intenzionalità narrativa che è alla base della raccolta. Da questo punto di vista, insomma, anche una narratività *sui generis* come quella dei *Poemetti* esclude uno stilema per eccellenza della staticità lirica quale è il ritornello.

2. Circolarità e parallelismi strutturanti

Altri due diffusi meccanismi strutturanti connessi alla ripetizione sono il ritorno circolare di lessemi, sintagmi o versi, con l'instaurazione di una corrispondenza *incipit-explicit*, e la ripresa parallelistica a distanza, mezzo e risultato della tendenza pascoliana a impostare poesie su un binarismo strutturale e concettuale esibito.

Per quanto riguarda il primo fenomeno, anche qui l'effetto sulla struttura è indubbiamente quello di un ordine impresso alla materia, di un senso di chiusura e compiutezza del movimento lirico. Il peso del procedimento nell'economia del testo è naturalmente proporzionale all'estensione del segmento ripetuto, con particolare rilievo dei casi di ripresa versale o addirittura strofica. Si veda per esempio *Romagna*, dove i tre versi conclusivi (57-60) riprendono i vv. 5-8 («Cui regnarono Guidi e Malatesta, | cui tenne pure il Passator cortese, | re della strada, re della foresta»²⁵); ma il caso estremo è senz'altro *Casa mia*, con ripresa, benché a ordine invertito, di ben tre strofe, la seconda quarta e sesta, che tornano simmetricamente in quintultima, terzultima e ultima posizione.

Oltre al peso quantitativo conta tuttavia quello qualitativo, e allora andrà rilevato che molte repliche circolari coinvolgono parole chiave o comunque particolarmente pregnanti. Un caso particolare, anche a livello di macrostruttura, è la corrispondenza circolare della coppia rimica *camposanto* : *pianto* nel *Giorno dei morti*, tanto in sé quanto nel collegamento a distanza che stabilisce con la gemella *Tra San Mauro e Savignano*, anch'essa aperta dalla medesima rima e con il lessema «camposanto» presente nel primo e nell'ultimo verso.²⁶

25. La replica è in realtà estesa alla parola «paese» del verso precedente ai tre riportati, in rima con «cortese». Una minima differenza sta nel fatto che nella ripresa finale a «Malatesta» segue un punto e virgola e non la semplice virgola.

26. Così Nava (2001b, p. 401), nel commento alla poesia dei *Canti*: «Il genere della visione notturna e sepolcrale, la struttura tematica, in particolar modo l'attacco e la chiusa, e il metro si

Talvolta la replica della parola chiave può venire ulteriormente evidenziata dalla posizione anaforica (cfr. *In ritardo*: «E l'acqua cade su la morta estate, | e l'acqua scroscia su le morte foglie # e l'acqua fruscia, ed è già notte oscura, | e quello ch'era non sarà mai più») e soprattutto epiforica (cfr. *Il passero solitario*: «Tu nella torre avita, | passero solitario # mandi le tue tre note, | spirito solitario») e *La grande aspirazione*: «Un desiderio che non ha parole # noi nostri fiori, voi vostre parole»), magari in obbedienza alle regole della forma metrica adottata (cfr. la ballata *Il nunzio*: «Un murmure, un rombo... # quel lugubre rombo»). Un altro esempio significativo di circolarità strutturale è *In cammino*, la cui ultima strofa riprende quattro termini della prima, tutti significativi sul piano semantico («pellegrino», «cammino», «nebbia», «pietra»), a replicare la situazione di apertura e a negarla (dall'ipotesi di stasi definitiva alla ripresa del cammino). Da segnalare infine il caso di *Allora*, dove il principio strutturale è una circolarità multipla e al quadrato, che coinvolge tanto la poesia intera quanto le singole strofe:

Allora... in un tempo assai lunge
f e l i c e fui molto; non ora:
ma quanta dolcezza mi giunge
da tanta dolcezza d'allora!

Quell'anno! per anni che poi 5
fuggirono, che fuggiranno,
non puoi, mio pensiero, non puoi,
portare con te, che quell'anno!

Un GIORNO fu quello, ch'è senza
compagno, ch'è senza ritorno; 10
la vita fu vana parvenza
sì prima sì dopo quel GIORNO!

Un punto!... così passeggero,
che in vero passò non raggiunto, 15
ma bello così, che molto ero
f e l i c e, f e l i c e, quel punto!

Ciascuna quartina è inquadrata da un lessema o sintagma che delinea un'anticlimesis all'insegna della contrazione temporale. Inoltre, tra il secondo e l'ultimo verso si stabilisce una corrispondenza anaforica che riprende e duplica la parola chiave «felicità», ma l'amplificazione suggerita dalla *geminatio* è riassorbita proprio dalla semantica delle notazioni temporali, progressivamente chiuse su un segmento infinitesimale e mai vissuto (vv. 13-14).²⁷

ricollegano al componimento d'apertura di MY, *Il giorno dei morti*, quasi a congiungere in un ordine circolare il principio e la fine delle due raccolte più propriamente liriche di Pascoli.

²⁷ L'epanalessi potrebbe quindi avere una funzione compensativa, come a voler ribadire e ingigantire lo stato di grazia proprio quando se ne afferra l'inesistenza; ma l'assunto leopardiano

E NELLA SERA, con ansar di lampo,
cerçano il grano nel deserto campo;

m e n t r e tuttora, l'à, dalla riviera
romba il mulino NELLA dolce SERA.

15

Al di là delle iterazioni a contatto, l'organizzazione simmetrica di questo doppio rispetto è interamente marcata dalle ripetizioni. Ciascuna quartina è aperta dall'anafora interrogativa e vocativa «Dov'è, campo», rafforzata dalla figura etimologica «maretta» – «mare». Entrambe le interrogative coprono un distico, e dopo altri due versi descrittivi a chiudere le quartine un nuovo parallelismo anaforico si stabilisce tra i vv. 5-6 e 13-14: la notazione temporale con sostituzione antonimica «E nel silenzio del mattino» – «E nella sera» e l'anafora verbale «cercano». I sintagmi temporali tornano ciascuno ai vv. 8 e 16 chiudendo circolarmente la seconda parte dei due rispetti, non senza che prima un'altra anafora grammaticale, recante informazioni temporali e spaziali («mentre [...] là»), abbia saturato la simmetria sintattica dei distici.²⁹

Finora sono state messe in luce soprattutto le corrispondenze posizionali, ma simmetria, parallelismo e binarismo improntano com'è ovvio anche il piano tematico-concettuale. In questo senso le ripetizioni possono contribuire all'instaurarsi delle relazioni semantiche tra i due blocchi del testo, giocando tanto sulla similarità/identità quanto sulla contrapposizione. La sezione più ricca sotto questo profilo è quella dei "Pensieri" myricei, ma il fenomeno è diffuso anche altrove. *Nel cuore umano* è un valido campione di un paragone oppositivo stabilito tra le due strofe:³⁰

*Non ammirare, se in un cuor non basso,
cui tu rivolga a prova, un pungiglione
senti improvviso: c'è sott'OGNI sasso
lo scorpione.*

29. La ripetizione disgiuntiva strutturante del *Vecchio dei campi*, riportata nel punto precedente, è inoltre emblematica del valore organizzativo che le figure speculari della connessione e, appunto, della disgiunzione possono assumere in particolare in liriche dalle dimensioni ridotte. Come ulteriore caso disgiuntivo si può prendere la ballata *Il lampo*, con il nesso del ritornello scorporato in anafora della strofa: «E cielo e terra si mostrò qual era: || la terra ansante, livida, in sussulto; | il cielo ingombro, tragico, disfatto» (con parallelismo metrico-ritmico e sintattico). Un esempio connettivo è invece nell'apologo del *Cane*, con avvicinamento nel distico finale dei due "protagonisti": «Tal, quando passa il grave carro avanti # sbuca il can dalla fratta, come il vento [...] Il carro è dilungato lento lento. | Il cane torna sternutando all'aia».

30. Per altri esempi, cfr. la quartina di *Pianto* («Più bello il fiore cui la pioggia estiva | lascia una stilla dove il sol si frange; | più bello il bacio che d'un raggio avviva | occhio che piange.»), oppure le corrispondenze che uniscono la rondine e il padre ucciso in *X agosto* (il poliptoto «Ritornava» – «tornava», l'anafora «l'uccisero», il «cielo lontano» a cui le due vittime indicano il proprio dono).

Non ammirare, se in un cuor concesso 5
 al male, senti a quando a quando un grido
 buono, un palpito santo: OGNI cipresso
 porta il suo nido.

La consistente anafora strofica (che anzi grazie all'affinità fonico-ritmica della coda «non baSSO» – «conceSSO» tende a coprire tutto il verso), contenente anche la parola chiave «cuore», imposta l'andamento raziocinante e comparativo della breve lirica, mentre il parallelismo è confermato dalla replica del verbo principale, «senti», che proprio per le accezioni diverse in cui compare (sensazione tattile dolorosa al v. 3, dolce sensazione uditiva – almeno in riferimento a «grido» – al v. 6), contiene in sé parte dell'antitesi alla base del “pensiero”. Non meno importante, sul piano retorico, è la ripetizione di «ogni», veicolo della portata universale a cui aspira la verità qui dichiarata e pertanto ingrediente essenziale della sua enunciazione sentenziosa.

In diversi casi, il paragone sotteso o esplicitato dalla struttura bipartita si applica a due diversi piani temporali, di norma un presente per lo più disforico contrapposto a un passato su cui sono proiettati ricordi o idealizzazioni di beatitudine, benché in realtà Pascoli non sia mai così netto, e tonalità e suggestioni simboliche, unita alla costitutiva compenetrazione tra gioia e dolore (cfr. *Il passato*), complichino spesso e volentieri il quadro. Si vedano comunque il poliptoto «[quel giorno] udì» – «[Or] odo» in *Quel giorno*, i tre poliptoti che connettono fronte e sirma del sonetto *La siepe* («Qualche bacca» – «quelle bacche», «degli uccelli» – «a gli uccelli», «frulli d'ale» – «e l'ala»), e ancora il poliptoto «pregano» – «pregarono» nella *Notte dei morti*, dove all'opposizione presente-passato si affianca quella, ideologicamente fondante, vivi-morti.³¹

La relazione semantica fra termini ripresi può inoltre essere di tipo esplicitamente allegorico, come nel poemetto *La grande aspirazione*, dove le riprese dei lessemi «parole», «fiori», «schiavi» (e al limite anche il poliptoto «vane orme» – «sogno vano»), collegano il significato dell'aspirazione al moto degli

31. La forte presenza del poliptoto in tali contesti, al netto di scontate ragioni di *variatio*, può essere letta come un sintomo dello scarto, dello scompenso anzitutto tonale ed emotivo che si è venuto a creare tra i due tempi pur nella continuità. Esempi simili di duplice piano, ma non temporale, si hanno in casi di contrasto tra realtà e immaginazione o impressioni ingannevoli. Si veda nel terzo testo del *Diario autunnale* la serie di dati acustici che vengono scambiati dall'io per il canto di una messa nelle prime due ballate, poi sistematicamente smentiti dal «garrir degli uccelli» nelle altre due (meccanismo descritto da Marcon 2003, pp. 102-3, che analizza anche l'intero sistema iterativo e parallelistico del *Diario*); oppure nella favola della *Cincia* la ripetizione degli agenti e degli ambienti magicamente trasfigurati (la «reggia [...] grande e nera nera» con gli «infiniti muti colonnati»: «La gran reggia doventa una gran macchia | a colonne di pino e d'albogatto»; il «nitrito» delle «pulledre»: «suona un nitrito tremulo d'uccello» e «quelle pulledre [...] frullano azzurre cinciarelle», l'«aio [...] nero» e gracchiante: «Nera tra i lecci vola una cornacchia. | È l'aio»).

alberi con la medesima condizione di prigionia dell'uomo-poeta (la sovrapposizione è anche sottolineata dalla doppia epanalepsi intrecciata «E l'uomo, alberi, l'uomo, albero strano»³²).

3. *Catene isotopiche e ripetizioni con focalizzazione*

Tratterò ora due fenomeni trasversali ai moduli individuati finora e attinenti anch'essi alla funzione strutturante e coesiva della ripetizione. In primo luogo, sono assai frequenti le poesie tramate da una o più serie iterative coinvolgenti parole tematiche, con la creazione di catene che determinano ed evidenziano le linee semantiche principali del testo. Senza attardarsi con l'esemplificazione, si veda la lirica proemiale di *Myrica*, che, giusta il suo valore programmatico, è ricchissima di riprese simili, con ripetizioni afferenti all'area dell'opposizione *morte-vita* (una ventina di occorrenze del lessema *morte* e delle sue variazioni poliptotiche ed etimologiche, contro le 14 di *vita*)³³ della *famiglia* (18 occorrenze di *figlio*, 5 di *padre*, 8 di *madre* – «mamma» in un caso –, 7 di *fratello* e 2 di *sorella*), del *pianto* (24 occorrenze di *pianto* e 5 di *lagrime*), e tutto ciò senza contare l'importanza delle relazioni tra le diverse aree: la rima ripetuta *camposanto* : *pianto* è in questo senso eloquente, sia per valore strettamente strutturale che per peso tematico-emotivo.

Se la diffusa presenza di catene isotopiche fondate sulla ripetizione non sorprende, più connotato è il secondo fenomeno, il quale consiste nella ripresa, per lo più a distanza, di un termine che proprio nella seconda occorrenza viene meglio messo a fuoco. Ciò può avvenire attraverso il meccanismo grammaticale più semplice, vale a dire la sostituzione di un articolo indeterminato con uno determinativo, oppure di un articolo semplice con un pronome dimostrativo; in altri casi è un attributo aggiunto alla parola ripetuta che opera l'avvicinamento, oppure un suffisso, o ancora il passaggio dal plurale

32. Altri esempi paragonabili: l'interpretazione dei versi esiodei sulla purificazione del corpo-anima, riletti come monito e invito ad accogliere la funzione sublimante del dolore (*Tre versi dell'Ascreo*; parole ripetute: «fiumi» – «fiume», «passar» – «passa» e «passaggio», il sintagma «e le mani». Per una lettura di questa poesia rimando a Ferri 1988, pp. 150-63). Oppure il valore morale attribuito alle viole che vivono anche in inverno nutrite da una polla d'acqua tiepida, intese come metafora del «pio [...] cuore» del poeta; così le ultime due strofe: «Ah!... ma, poeta, non ancor nel pio | tuo cuore è l'onda che discioglie il gelo? | non è la polla, calda nell'oblio | freddo del cielo? || Ché sempre, se ti agghiaccia la sventura, | se l'odio altrui ti spoglia e ti desola, | spunta, al tepor dell'anima tua pura, | qualche viola» (*Viole d'inverno*; in corsivo le parole riprese dalla prima parte descrittiva, rispetto alla quale le nuove occorrenze acquistano tutt'altra astrazione metaforica).

33. Il *côté* della morte è rafforzato dalla presenza di sotto-aree, come quella del *cimitero* (6 occorrenze di *camposanto*, 4 di *cipresso*, 3 di *tomba* e 2 di *sepolitura*) e quella del *sonno* (4 occorrenze di *dormire* e 2 di *sonno*).

al singolare. Ecco alcuni esempi tra i più significativi.³⁴ Doppio passaggio da indeterminato a determinato e a dimostrativo di una parola chiave (da notare anche il rilievo anaforico e lo scarto emotivo dell'ultima ripresa³⁵):

una macchia avea preso quell'oro,

la macchia volevi lavare,

Quella macchia! S'adopra a lavarla
il mare infinito; ma invano. [L'anello]

E analogamente:

frullano, entrano, affondano in *un pino*:
nel pino solo in mezzo alla radura.

È *il pino, il pino* che cinguetta, strilla,

Ma di nuovo *quel pino*, ecco, cinguetta [L'albergo]

L'aggiunta di un attributo può dare una connotazione decisiva all'ente ripetuto:

Un murmure, un rombo..

quel murmure ai vetri.

quel lugubre rombo. [Il nunzio]

L'esempio mostra anche come le focalizzazioni possano essere multiple:

L'urlo d'un cane alla catena, e IL CANTO
PIÙ LONTANO d'un rauco vagabondo,

A QUEL LONTANO CANTO, a quel lontano
bau bau di cane che era sempre all'erta; [Suor Virginia, c. d. t.]
Certo *nei campi*: lunghi e verdi steli

diritta e lunga, simile a una strada,

e tu guardavi quella strada, o Rosa,
lunga, e *quel campo*, dove a quel riflesso [La canzone del bucato]

34. Si vedano comunque anche i già citati *La cincia* e soprattutto *Diario autunnale* (III), dove la ripresa con messa a fuoco dell'ente è principio strutturale dell'intera poesia.

35. Tale scarto può avvenire in concomitanza con un avvicinamento affettivo, cfr.: «Nel collegio d'Urbino *il mio fratello* | faceva in grande un piccolo ritratto # Oh *mio fratello*, che fu mai? # Non gli fu meglio, o *mio fratello morto*, | non veder là un doppio teschio esangue [...] ma veder te, noi?» (*Il ritratto*).

Tra i procedimenti impiegati per la messa a fuoco si ha anche la sostantivazione, che quando coinvolge attributi cromatici tende al tipico stilema pascoliano dell'anteposizione sostantivata dell'impressione sensibile all'ente da essa qualificato (Contini 1970a, p. 242), ente che, nei due esempi seguenti, viene addirittura espunto:

Penso a Livorno, a un vecchio cimitero
di vecchi morti; ove a dormir con essi
niuno più scende; sempre chiuso; *nero*
d'alti cipressi.

#

sopra *quel nero* vidi, roseo, fresco,
vivo, dal muro sporgere un sottile
ramo di pesco.

[*Il pesco*]

la tovaglia *bianca*, appena
ch'è terminata la cena!

#

E si fermano seduti
la notte attorno a *quel bianco*.

[*La tovaglia*]

Preso nel suo complesso, quello analizzato è evidentemente un fenomeno razionale di orchestrazione della materia e di guida per il lettore, che è chiamato a fare riferimento a un già noto verbalizzato in precedenza, senza quindi quegli straniamenti tipici della poesia pascoliana giocati proprio sul rinvio a un non-detto anteriore al testo (cfr. ancora Contini 1970a, p. 241). D'altra parte, non per forza la migliore focalizzazione conduce a dissipare le ombre intorno all'oggetto ripetuto: valga per tutti l'esempio dell'*Assiuolo*, dove il «*chiù...*» del ritornello è sì progressivamente inquadrato dalle differenti qualificazioni (da «una voce dai campi» a «il singulto» a «quel pianto di morte»), ma proprio la specificazione lo carica via via di vibrazioni simboliche, rivestendolo di un alone misterioso e inquietante.

4. Ripetizioni strutturanti a contatto. Finali di poesia

Anche nel *corpus* pascoliano è ben attestato il modulo strutturante consistente nel marcare la chiusa di un testo con una ripetizione a contatto, particolarmente rilevata o per posizione (anafora, epifora, anadiplosi, ecc.) o per pregnanza semantica.

La soluzione anaforica è tra le più frequenti, benché sia insolito che l'anafora risulti perfetta;³⁶ molto più spesso si hanno anafore solo sintattiche,

36. Questi i pochi casi ineccepibili che ho reperito: «*Ella prega*: un lungo alito d'ave- l marie con un murmure lene... | *ella prega*; ed un'eco soave | ripete, Sia buono, stia bene!» (*Sorella*), «*due umili in fondo alla mensa, l due ospiti a cui non si pensa | già più!*» (*Maria*). La relativa debolezza

variazioni poliptotiche e/o imprecisioni posizionali. Qualche esempio: «ecco, tu *più non* voli, *più non* brilli, | *più non* canti: e non basti alla mia cena.» (*Il cacciatore*), «*portatemi*, o piccoli scalzi, | *portatelo* anche a me quel pane, | sul vostro mezzodi.» (*Il viatico*), «*Parlan d'amor, di* cortesie e *d'incanti*: | così *parlando* aspettano l'aurora.» (*Notte*, con anche *tricolon* anaforico).

Generalmente, in ogni caso, a connotare i moduli iterativi in chiusa della poesia pascoliana è il ricorso esasperato al parallelismo sintattico, che le ripetizioni strutturano e risaltano. Dai casi più semplici, con iterazione grammaticale: «scagliasi *al* vento, piange *alla* bufera.» (*Fides*), «che dice *mia* la donna che fu *mia*.» (*La siepe*); a esempi più marcati grazie alla ripetizione semantica: «e l'ombra *di fior d'angelo* e *di fior di* | spina sorride.» (*Nel giardino*) o all'insistere di quella grammaticale: «e, per il mar *senz'onde* e *senza* lidi, || le péste né vicine né lontane.» (*Nella nebbia*, con antonimia nell'ultimo verso), o ancora all'ampiezza del segmento iterato: «“ora *che non c'è più chi* si compiace || di noi...?” “*che non c'è più chi* ci perdoni”» (*I due orfani*).³⁷

Le due figure dell'anafora e del parallelismo possono poi avvicinarsi molto; così per esempio la chiusa parallelistica del *Torello* si serve di un'anafora sintattica, ancorché imprecisa: «E *quanto* fieno! *quanta* lupinella!». In effetti, lo stilema che riunisce perfettamente le due figure anche nei finali di lirica è quello del verso bimembre anaforico, ideale per conferire alla clausola un ritmo rallentato e scandito tra i poli del solenne e, nella maggior parte dei casi per il *corpus* pascoliano, del malinconico-cantabile: «Mettono un boccio: una corolla scialba, | *subito* aperta, *subito* caduta.» (*Le femminelle*), «rise, così, con gli angioli; con quelle | *nuvole d'oro*, *nuvole di rosa*.» (*Con gli angioli*), «io ne seguiva il vano sussurrare, | *sempre* lo stesso, *sempre* più lontano.» (*Ultimo sogno*).

Lo stilema si adatta bene, è naturale, ai versi già metricamente e prosodicamente bipartiti. Anche qui intensificazioni sono possibili grazie al concorso di altre figure di ripetizione, come l'anafora: «*passano* bimbi: un balbettio di pianto; | *passa una* madre: *passa una* preghiera.» (*Nevicata*), o l'epanalessi: «*chini* gli occhi, *chino* il viso, | ella cuce, cuce, cuce.» (*La cucitrice*), oppure ancora una volta grazie alla moltiplicazione quantitativa: «*Cb'era* gennaio... *cb'accestiva* il grano... || *cb'era* già tardi... *cb'eri* bella, o Rosa!» (*Accestisce*, qui con una sintassi più spezzata che segue i pensieri del personaggio e mina la cantabilità).³⁸

grammaticale di questa seconda anafora è compensata dal parallelismo ritmico (con identico iato tra l'aggettivo numerale e la sdrucciola ad attacco vocalico) e dalla rima baciata.

37. Per i casi in cui il parallelismo conclusivo dà luogo a un proverbio o una sentenza (cfr. *Il castagno*, *La canzone della granata*, *L'alba*), rimando ai punti relativi nei §§ II 1, 4. e II 3, 6.

38. Più rare, ma più connotate in senso conclusivo, sono le ripetizioni finali epiforiche. La funzione demarcativa è massimamente palese nelle rime identiche: «Quella macchia! S'adopra a lavarla | il mare infinito; ma *in vano*. | E la stella che vede, ne parla | al cielo infinito; ah! *in*

Una figura abbastanza frequente in corrispondenza dei finali e che genera un particolare effetto di spinta e contro-spinta è l'anadiplosi. Il rallentamento connesso alla pausa blocca il flusso discorsivo e mette in rilievo il lessema iterato, a maggior ragione se la *reduplicatio* è metrica e sintattica insieme; a quel punto, il rilancio portato dall'apertura di un nuovo movimento sintattico può o dare luogo a un finale disteso e pacificato, oppure incagliarsi su un nuovo arresto, che ne impedisce lo scarico e conduce a chiuse più accidentate. Esempi della prima tipologia (sottolineo eventuali parallelismi aggiuntivi):

poi singhiozzi, e gocciar rado *di stille*:
di stille d'oro in coppe di cristallo. [Pioggia]

rimurassi sempre il mio lavoro,
ricantassi sempre il mio ritorno,
mio ritorno dal mondo di là! [Addio!]

E della seconda:

Ida tua che sfaccenda, oggi, in cucina.
E *Maria?* *Maria* prega, oggi, per me. [Colloquio]

che squilli ultimo, il cigno agita *l'ale*:
l'ale grandi grandi apre, e s'allontana,
candido, nella luce boreale. [Il transito]

Non mancano del resto sovrapposizioni dei due tipi, in presenza di una doppia anadiplosi o *gradatio*: «*Queste?...* *Queste* sono due, | come le vostre e le tue, | due nostre lagrime amare | cadute nel ricordare! →» (*La tovaglia*), «Canta al suo nido, al suo nido di fronde, | di quelle fronde che cadono giù... →» (*Il ponte sull'Aposa*).

Una tonalità sospesa, tendente all'infinito e al malinconico o al misterioso, è invece non di rado connessa agli *explicit* con epanalessi:³⁹

Nel bel giardino il bimbo s'addormenta.
La neve fiocca *lenta, lenta, lenta*. [Orfano]

vano.» (*Lanello*), «gli chiedi – *Com'era?* | rispondi... | *com'era?*» (*Il brivido*). Anche le epifore sintattiche, comunque, proprio per il loro marcare le pause interne dell'ultimo o degli ultimi versi, contribuiscono bene al rallentamento conclusivo del dettato: «le manelle di tra i denti suoi | parlano... come *noi*, meglio di *noi*.» (*Il piccolo mietitore*), «ch'hai fatto succedere a un'alba | piaciuta tra il *sonno*, passata | nel *sonno*, una stridula e scialba | giornata!» (*Il sonnellino*).

39. Fanno eccezione i ritornelli onomatopeici, per i quali il meccanismo iterativo è ovviamente diverso. Del resto non mancano casi in cui l'ultima occorrenza del ritornello acquisti particolari risonanze e sfumature, grazie alla tensione accumulata lungo lo svolgimento della lirica: emblematica *Notte di vento*, dove il già lugubre ululare del vento è caricato di mistero dalle interrogative finali: «Oh! solo nell'ombra che porta | quei gridi... (chi passa laggiù?) | Oh! solo nell'ombra già morta | per sempre... (chi batte alla porta?) | *uub... uuub... uuub...*» (c. d. t.). Per una trattazione più ampia delle epanalessi conclusive rimando al confronto con D'Annunzio.

Quest'anno... oh! quest'anno,
 la gioia vien teco:
 già l'odo, o m'inganno,
 quell'eco dell'eco;
 già t'odo cantare
*Cu... cu.*⁴⁰ [Canzone d'aprile, c. d. t.]
 v'è dentro un bimbo che non può dormire:
 piange; e le stelle passano *pian piano*. [Notte dolorosa]
 mamma, bimbi...Fate *piano!*
piano! piano! piano! piano! [L'or di notte]

Concludono la rassegna tipologica le ripetizioni basate su giochi poliptotici, che in diversi casi coinvolgono lessemi o sintagmi dal notevole peso concettuale, rinviati ai nuclei ideologici ossessivi della poesia pascoliana:

guardando i gigli, alcuna ebbe un fugace
 ricordo; e chiede che Maria mi porti
 nella mia casa, per *morirvi* in pace
 presso i miei *morti*. [I gigli]
 [l'ora] mi persuade nel mio cantuccio:
 è tardi! è l'ora! Sì, ritorniamo
 dove son quelli ch'*amano* ed *amo*. [L'ora di Barga]
 e l'acqua fruscia, ed è già notte oscura,
 e quello che *c'era* non *sarà* mai più. [In ritardo]
 E mi vidi quaggiù piccolo e sperso
 errare, tra le *stelle*, in una *stella*. [Il bolide]

Lo stesso fenomeno è riscontrabile anche nel canto *Le rane*, che per la concentrazione iterativa della strofa finale (un'anafora sintattica seguita da una ripetizione che è tra l'anadiplosi sintattica e la *geminatio*, un forte parallelismo negli ultimi tre versi fondato su un'antitesi concettosa con poliptoto, su una rima identica e su una disgiunzione del sintagma «mai sempre») merita di chiudere, emblematicamente, il discorso:

E sento nel lume sereno
 lo strepere nero del treno
 che non s'allontana, e che va
 cercando, cercando mai sempre
 ciò che non è mai, ciò che sempre
 sarà...

40. Si noti l'affollarsi di ripetizioni in tutta la strofa. Le risonanze della geminazione onomatopeica conclusiva si colgono appieno tenendo conto dello spessore simbolico che il cuculo («Fantasma», «mistero», «Ombra! anima! sogno!») ha acquisito nella lirica.

3. *Effetti di sospensione*1. *Pause della progressione sintagmatica. Anafore e parallelismi*

In § II I, 2. si è visto come configurazioni anaforiche a immediato contatto, specie se stabilite in presenza di parallelismi ritmici e sintattici ulteriori, diano spesso luogo a micro-sequenze cantabili o cantilenanti. Estendendo la considerazione, andrà rilevato che la concorrenza tra anafore a contatto e parallelismi determina quasi sempre un arresto del flusso discorsivo, producendo indugi di carattere lirico con, eventualmente, accensioni patetiche. Qualche esempio in aggiunta:

*O casa di mia madre, unica e mesta,
o casa di mio padre, unica e muta,* [Il giorno dei morti]

– Ma se vivete, perché, morti cuori,
*solo è la nostra tomba illacrimata,
solo la nostra croce è senza fiori?* – [Il giorno dei morti]

Per chi? Per questi passerì... È breve,
di verno, il giorno, la notte è lunga:
*tu vuoi che prima ci esca la neve,
tu vuoi che il sole prima ci giunga.* [Passeri a sera]

Non entri? Anche tu piangerai.
*Ma il piangere è buono, lo sai;
ma il piangere è buono, lo so.* [La messa]

Un altro modulo caratteristico, relativamente al concorso di anafore e parallelismi, è senza dubbio il verso bimembre (o trimembre) anaforico, del quale nei paragrafi precedenti sono stati messi in luce due possibili utilizzi: imprimere un andamento cantabile al verso, in particolare quando lo stilema ricorre più volte nella stessa poesia, e marcare la battuta di chiusura di una lirica. In realtà, il suo impiego è indipendente da specializzazioni posizionali e le stesse realizzazioni espressive non sono univoche. Esso è inoltre largamente diffuso in tutte le zone del *corpus*, con una sostanziale indifferenza alle diverse modalità del discorso poetico che caratterizzano i tre libri. Si rileva, è vero, una leggera flessione nei narrativi *Poemetti*, ma più che le differenze quantitative assolute mi sembra significativo il fatto che in questa raccolta siano pressoché assenti le compaginazioni di più versi bimembri anaforici nella stessa poesia e magari a breve distanza.⁴¹

41. Un paio di esempi: «*Questa, la morte! questa sol, la tomba... | se già l'ignoto Spirito non piova | con un gran tuono, con una gran romba*» (*Il ciocco*), «*O madre, fa ch'io creda ancora | in ciò ch'è amore, in ciò ch'è luce! | O madre, a me non dire, Addio, | se di là è, se tecco è Dio! ->*» (*Commiato*). Si notino gli effetti differenti a seconda dei casi: qui si va dallo spezzato apocalitti-

Alcuni esempi da tutte le raccolte, che rendano almeno in parte conto delle diverse fisionomie lessicali, sintattiche e tonali assunte dallo stilema (parole piene e parole grammaticali, bipartizione o tripartizione del verso, varietà delle pause sintattiche, parallelismo esteso anche all'interno dei due emistichi, tono che può accendersi in interrogazioni, esclamazioni, invocazioni o comandi, mentre gli enunciati dichiarativi possono presentare sfumature sentenziose, ecc.):

<i>dàgli</i> oro e nome; <i>dàgli</i> anche l'oblio;	[<i>Il giorno dei morti</i>]
<i>suonano</i> a doppio; <i>suonano</i> l'entrata.	[<i>Ceppo</i>]
<i>Altro</i> il savio potrebbe; <i>altro</i> non vuole;	[<i>Il Mago</i>]
<i>ogni</i> foglia, <i>ogni</i> radica, <i>ogni</i> zolla –	[<i>Viole d'inverno</i>]
<i>sopra</i> le stipe, <i>sopra</i> le ginestre;	[<i>Canzone di nozze</i>]
Vedi il lume, <i>vedi</i> la vampa.	[<i>Luccellino del freddo</i>]
<i>guarda e</i> frulla, <i>guarda e</i> vola;	[<i>Il compagno dei...</i>]
<i>voce</i> stanca, <i>voce</i> smarrita,	[<i>La voce</i>]
<i>Morti</i> che amate, <i>morti</i> che piangete,	[<i>La mia malattia</i>]
<i>Oltre</i> monti, <i>oltre</i> fiumi, <i>oltre</i> pianure,	[<i>Il ritratto</i>]
<i>pieno</i> di litanie, <i>pieno</i> d'incenso.	[<i>Digitale purpurea</i>]
<i>che</i> viva e cresca, <i>che</i> riscoppi e frutti.	[<i>Il vecchio castagno</i>]
<i>E venne</i> Rigo. <i>E venne</i> il vino arzillo,	[<i>La veglia</i>]
– <i>Mandami</i> : impongo; <i>mandami</i> : rassodo. –	[<i>Grano e vino</i>]
<i>siepe</i> forte <i>ad</i> altrui, <i>siepe</i> a me pia,	[<i>La siepe</i>]
<i>che</i> vede e splende, <i>che</i> contempla e crea,	[<i>L'immortalità</i>]
<i>trova</i> un orecchio, <i>trova</i> anche una voce;	[<i>Il focolare</i>]
<i>Egli</i> pota, <i>egli</i> innesta, <i>egli</i> rimonda;	[<i>Le armi</i>]

2. Pause della progressione sintagmatica. Epifore

Anche nella poesia pascoliana le epifore, specie se a contatto, funzionano da punti d'arresto del flusso discorsivo, sia chiudendo una coppia di versi con una rima identica o, più raramente, equivoca, sia marcando – nel caso delle epifore solo sintattiche – le interruzioni portate dalle pause intraversali:

Il bimbo dorme, e sogna i rami <i>d'oro</i> ,	
gli alberi <i>d'oro</i> , le foreste <i>d'oro</i> ;	[<i>Fides</i>]
Te l'ha portato l'Angelo, il suo <i>dono</i> :	
nel sonno, sempre lo stringevi, un <i>dono</i> .	[<i>Morto</i>]
Cantava, quando, da non so che grotte,	
sentì gemere, <i>chiù</i> ... piangere, <i>chiù</i> ...	[<i>L'usignolo e i suoi...</i> , c. d. t.]
<i>Don... Don... E mi dicono, Dormi!</i>	

co del primo all'incalzare disperato del secondo testo, distanti entrambi dalla cantilena di altri versi simili riportati in § I 1, 2.1.

mi cantano, <u>Dormi!</u> sussurrano, <u>Dormi!</u> bisbigliano, <u>Dormi!</u>	[<i>La mia sera</i> , c. d. t.]
ha fame in mezzo a tante cose <i>morte</i> ; e l'anno è <i>morto</i> , ed anche il giorno <i>muore</i> ,	[<i>In ritardo</i>]
e in cuore un'acre bramosia di <i>sangue</i> ; e lo videro fuori, essi, i fratelli, l'uno dell'altro per il volto, il <i>sangue!</i>	[<i>I due fanciulli</i>]
Piangono i più. Passano loro <i>grida</i> inascoltate: niuno sa ch'è pieno, intorno a lui, d'altro dolor che <i>grida</i> .	[<i>Il focolare</i>]

È comunque nei finali di strofa, se non di poesia (cfr. § II 2, 4.), che questa funzione di arresto e chiusura delle epifore risalta al massimo grado: si veda per esempio la rima identica *morti : morti* che sigilla tre strofe della *Tovaglia*, o questo parallelismo con epifora sintattica in *rejet*, sempre a fine strofa: «quelli occhi cui nulla mai diede | *nessuno*, cui nulla mai chiede | *nessuno!*» (*Maria*).

A distanza, l'impaccio dello sviluppo sintagmatico prodotto dalla corrispondenza epiforica è meno avvertibile. Ciò non vale naturalmente per i ritornelli, dispositivi plateali di contraddizione della progressione lineare della corrente informativa; proprio l'alto tasso di regolarità che caratterizza i ritornelli pascoliani, anzi, rafforza questa sensazione di movimento solo illusorio e infine di staticità connessa al continuo ricadere del discorso su sé stesso. In certi casi tale contraddizione, con l'effetto "perturbante" che le è associato (cfr. § II 6, 2.1.), se anche non proprio verbalizzata può comunque affiorare in maniera più esplicita nel testo. Così, per esempio, nel *Brivido*, la percezione istantanea e nebulosa della morte e il tentativo di renderne conto danno luogo a due percorsi enunciativi apparentemente solidali ma in ultima istanza autonomi e incomunicanti. Da un lato le strofe accumulano impressioni ed elementi descrittivi sulla morte e sul brivido che ne è annunciatore e manifestazione sensibile,⁴² dall'altro il ritornello sembra incalzare l'indagine con il reiterarsi dell'interrogativa «Com'era?», salvo però negare qualsiasi acquisizione positiva ritornando nel finale di poesia e lasciando in sospeso la questione, come se nulla fosse stato trattenuto. In più, lo sdoppiamento della domanda nell'ultima occorrenza coincide con una messa in dubbio della legittimità stessa dell'indagine, almeno sul versante di chi della morte ha fatto direttamente esperienza:

42. Nelle note alla seconda edizione dei *Canti*, Pascoli precisa a proposito della poesia che «il brivido che qualche volta ci scuote all'improvviso, è interpretato (in Romagna, che io sappia) come il *passaggio della morte*» (in Nava 2001b, p. 438, c. d. t.). Per una lettura di questa poesia, focalizzata soprattutto sui percorsi creati dal significante fonico, cfr. Oliva 2015.

Chi vede lei, serra
 né apre più gli occhi.
 Lo metton sotterra
 che niuno lo tocchi,
 gli chieda – Com'era?
 rispondi...
 com'era?⁴³

3. *Pause della progressione sintagmatica. Epanalessi*

Anche la geminazione, nel ribattere immediato su un singolo lessema, determina blocchi locali del flusso del discorso, associati eventualmente a effetti patetici e di intensificazione emotiva. Più nello specifico, andrà precisato che non tutte le tipologie di *geminatio* producono arresti veri e propri, e certamente non con la medesima intensità. Le epanalessi aggettivali e avverbiali trattate in § II 1, I.L., per esempio, danno luogo a un indugio tendenzialmente debole, poco rilevato sul piano sintattico, dove rivestono un ruolo per definizione ancillare. Lo stesso vale per certe epanalessi iconiche: in quei casi l'iterazione verbale è senz'altro più pesante, ma il dinamismo connesso alla mimesi dell'azione continuata sfuma la staticità del costruito.

Esiste però un tipo di epanalessi che tende in modo più deciso all'arresto del discorso: si tratta dei raddoppiamenti che presentano una pausa indefinita tra le due occorrenze, pausa che andrà ricondotta di volta in volta a reticenze, mimesi delle spezzature del parlato, allusività generale, ecc. Pur non diffusissima in assoluto, questa tipologia di *geminatio* si qualifica come una tra le più caratteristiche della poesia pascoliana, legata peraltro a un suo tratto stilistico distintivo, vale a dire la sintassi spezzata, accidentata e ricca di pause che complicano lo scorrimento del verso. Il modulo presenta realizzazioni superficiali abbastanza univoche, consistenti di fatto nell'intromissione dei puntini di sospensione tra le due occorrenze del lessema iterato (o a seguito di entrambe); differenti sono tuttavia le motivazioni e gli effetti dell'artificio, per quanto non manchino sovrapposizioni.

Lo stilema può per esempio mimare le movenze del parlato, magari proprio in corrispondenza di una battuta di discorso diretto: «Ma voleva dirmi, io capiva: | – No... No... Di' le devozioni!» (*La voce*), «le disse il re: || ... *Viola!... Violetta!...* | Non la vedi costì?» (*Il vecchio castagno*). Un sottogruppo di queste epanalessi dialogiche è rappresentato dalle duplicazioni mosse da un intento

43. Anche nel *Nunzio* l'intrecciarsi dei due versi-ritornello dà luogo a una configurazione simile. Il secondo di questi versi, «Che brontoli, o bombo?», attesta lo sforzo di chi prova a decifrare il contenuto del «murmure» e del «rombo» dell'*incipit*, ma l'ultima strofa, con la ripresa epiforica e circolare di «rombo», aperta dall'avversativa «Ma», ci lascia con l'identico spaesamento iniziale, a cui si aggiunge soltanto un maggiore senso di inquietudine veicolato dall'attributo «lugubre».

in senso lato didascalico: «Dunque un *hammerless!* un... *hammerless!* (dono | del vostro babbo, o Percy, o Valentino) («*The Hammerless Gun*», c. d. t.), «– *Pane, s'è... pane* si chiama» e «*Queste?... Queste* sono due [...] nostre lagrime amare» (entrambi da *La tovaglia*). In questi casi l'attenzione esplicativa implica una regressione da parte del locutore, che adegua il proprio registro al punto di vista effettivamente (nel caso di «*The Hammerless Gun*») o metaforicamente (nel caso della *Tovaglia*, dove i destinatari sono i morti) infantile dell'ascoltatore. Si tratta insomma di utilizzi che avvicinano questi raddoppiamenti a quelli visti nel paragrafo sul popolareggiante-infantile.

Un altro impiego del modulo sottende invece un'esitazione da parte della voce poetante, un'insicurezza che la ripetizione della parola cancella o prova a cancellare. Così nella volontaristica illusione di *Canzone d'aprile*: «*Quest'anno... oh! quest'anno*, | la gioia vien teco»; oppure, nel caso dei *Due cugini*, nel ribadire la persistenza paradossale di un sentimento, minato dalla morte del bimbo e dalla crescita della bimba: «*Ma tu... ma tu* l'ami. Lo vedi, | lo chiami»; o ancora l'indugio, superato da una rassegnata consapevolezza, del vecchio castagno nel poemetto eponimo, quando annuncia il proprio destino: «*Quanto a me... Quanto a me*, mi schiapperanno | per il metato». L'indecisione veicolata dai puntini sospensivi può inoltre essere legata a un istante di incertezza percettiva, in contesti caratterizzati da un alto tasso emotivo, come in *Colloquio*: «*Ma... ma* tu piangi come non ti vidi | pianger mai». A movimenti psicologici omologhi, ma con un di più di persuasione energica, possono essere ricondotti anche l'accettazione – o più che altro l'invocazione – della morte sacrificale da parte della nonna nel canto eponimo: «*perdono*, | *s'è... voglio*, *s'è... s'è!*» (c. d. t.), e la vera e propria *correctio* paronomastica dell'ode alla vite: «*O mia vite... no, o mia vita*, | così torta meglio riscoppi!» (*La vite*).⁴⁴

Infine, il modulo si presta, soprattutto quando collocato in chiusura del movimento sintattico e/o metrico, alla creazione di aloni di indefinitezza intorno alle parole iterate, per cui i puntini di sospensione avranno soprattutto l'effetto di sfumare ed evocare: «tante tante cose che vuole | ch'io sappia, ricordi, *s'è... s'è...*» (*La voce*), «Solitaria | s'ode una capinera, | là, *che canta... che canta...*» (*Temporale*, CC), «Oh! *son anni, son anni anni...* Fu ieri» (*Tra San Mauro e Savignano*). Sempre nel canto conclusivo del «Ritorno a San Mauro» si trova l'unico caso di sospensione introdotta dalla seconda occorrenza dell'epanalessi: «Non è chi mi sperava il cuore. | *Non è. Non è...* Ma chi sei tu? Tu vegli! | Oh! non hai pace!». L'assertività della negazione in attacco del verso, rafforzata dalla ripresa anaforica dal verso precedente, è al tempo stesso ribadita e riaperta all'inquietudine del dubbio dalla replica immediata

44. Ancora una *correctio* imperniata su un'esitazione e su un'iterazione variata è in *Tra San Mauro e Savignano*: «Io so chi sei... *chi eri*». Un altro esempio di esitazione superata dalla seconda occorrenza può essere invece nei *Gigli* myricei: «Ma quei gigli ogni anno | escono ancora a biancheggiar tra folli | cesti d'ortica; ed *ora... ora* saranno | forse già colti».

(nella fattispecie, quello del padre del poeta che si attendeva di ritrovare il figlio e incontra invece, con ogni probabilità, il proprio assassino; cfr. Nava 2001b, p. 405).

4. Epanadiplosi e chiasmi

Tutti i tipi di configurazione circolare sono suscettibili di contraddire lo sviluppo sintagmatico del testo, o ritagliando al suo interno zone più o meno estese che la ripetizione inquadra, o arrivando ad annullare l'idea stessa di una progressione quando incorniciano un'intera poesia (per questo fenomeno rimando al paragrafo precedente). Nel primo caso le porzioni di testo coinvolte possono variare dalla strofa o gruppo di strofe al singolo verso, ma va tenuto presente che anche configurazioni chiasmiche – pur senza confini metrici o sintattici a qualificarle come epanadiplosi – assolvono una funzione analoga di ostacolo del flusso discorsivo.⁴⁵

L'*inclusio* vera e propria può giocare tanto sul piano metrico quanto sul piano sintattico. Si parte dal singolo verso (mi tengo ai soli casi di identità perfetta della parola/sintagma ripetuti):

<i>Aspetteranno, ancora, aspetteranno.</i>	[<i>Il giorno dei morti</i>]
<i>bianca</i> tu passi tra la neve <i>bianca</i> .	[<i>Ceppo</i>]
<i>pane</i> alterna egli col <i>pane</i> ,	[<i>Il mendico</i>]
<i>cu... cu... senti ripetere, cu... cu...</i>	[<i>Lusignolo e i suoi...</i> , c. d. t.]
« <i>Non vuoi che vada?</i> » « <i>No!</i> » « <i>Perché non vuoi?</i> »	[<i>Un ricordo</i>]
<i>lontano</i> a tutti ed anche a me <i>lontano</i> .	[<i>Il cieco</i>]
« <i>Nando!</i> » al su'omo disse il babbo « <i>Nando!</i> »	[<i>Le armi</i>]
<i>Bello</i> , sì, ma il suo nido era più <i>bello</i> .	[<i>Le armi</i>]
<i>ribelle</i> , e un pianto forse più <i>ribelle</i> .	[<i>Italy</i> (11)]

Si passa poi a configurazioni più ampie, dove l'epanadiplosi è soprattutto sintattica:

45. Riporto alcuni esempi di chiasmi che coinvolgono iterazioni: «*Nevica: l'aria brulica di bianco; | la terra è bianca; neve sopra neve*» (*Nevicata*), «*gli assidui bisbigli perduti | nel sibilo assiduo dei fusi*» (*La poesia*), «*non ti vedo, e tu mi senti; | io ti sento, e non mi vedi*» (*I due girovaghi*); qui poi i chiasmi sono molteplici, grazie all'intreccio simmetrico delle persone verbali), «*Oh! sì, com'era mesto il ritorno, | e sì, la sera com'era mesta*» (*Il nido di farlotti*), «*Quando il già fatto a noi pareva pur bello, | sotto la gomma il bello era già sfatto*» (*Il ritratto*); si noti anche il chiasmo morfologico, con l'alternata sostantivazione del participio e dell'aggettivo), «*Mi son seduto su la panchetta | come una volta... quanti anni fa? | Ella, come una volta, s'è stretta | su la panchetta*» (*La tessitrice*), «*Dore al giogo, Nando | era alla coda: Nando, il suo maggiore, | [...] e la forza pargola di Dore*» (*Nei campi*), «*sotto il turchino ciel, mare turchino*» (*Conte Ugolino*), «*che sfoglia, avanti indietro, indietro avanti*» e «*Un uomo è là, che sfoglia dalla prima | carta all'estrema, rapido, e pian piano | va dall'estrema, a ritrovar la prima*» (entrambi da *Il libro*).

- Per lor* ripresi il mio coraggio affranto,
e mi detersi l'anima *per loro*: [Anniversario (II)]
- La neve! (*Videvitt*: la neve? il gelo?
ei di voi, rondini, ride:
bianco in terra, nero in cielo
v'è di voi chi vide... vide... videvitt?) [Dialogo, c. d. t.]
- Cadeva* la brina; la pioggia
cadeva: passavano uccelli [La canzone della granata]
- La sementa* spargea con savia mano;
altri via via copriva *la sementa*. [Nei campi]

Per arrivare infine agli inquadramenti strofici, che possono venire elevati a principio strutturante della poesia (cfr. la myricea *Allora*, riportata al paragrafo precedente; ma meccanismi simili, per quanto non così perfetti, determinano la distribuzione delle epanadiplosi in *Speranze e memorie*, *La nonna*, *La tessitrice* e nella prima lirica del *Diario autunnale*), oppure intervenire in modo più episodico:

- Perdona* all'uomo, che non so; *perdona*:
se non ha figli, egli non sa, buon Dio...
e se ha figlioli in nome *lor perdona*. [Il giorno dei morti]
- Nella *mano* sua benedicente

di caldo s'empì quella *mano*...
- o mio padre, di sangue! L'anello

mio grande... o mio piccolo padre! [L'anello]
- Il *giorno* fu pieno di lampi;

Nel *giorno*, che lampi! che scoppi!
Che pace, la sera! [La mia sera]

Si è accennato al fatto che il ripresentarsi nel finale di poesia di uno o più lessemi dell'*incipit* possa implicare un potenziamento del senso (o un suo rovesciamento) rispetto alla prima occorrenza. Il fenomeno, spesso determinato dall'evoluzione logico-argomentativa del discorso lirico, è diffuso per lo più tra le *Myricae*. Emblematico il più volte citato «felice fui molto» di *Allora*, che nel ritorno in *explicit* («molto ero | felice, felice») ha ormai palesato la consistenza tutta immaginativa e proiettiva di quella felicità. Anche in *Violenze d'inverno*, le «violenze» dell'ultimo verso, passate per il processo di interpretazione allegorica e ormai metafora della fantasia e dell'ispirazione del poeta

(Melotti 2010, p. 346), sono altra cosa dalle semplici «violette» del v. 1, dettaglio concreto di un quadretto agreste. Per un ultimo esempio si veda il celebre «aratro» di *Lavandare*, di cui proprio il canto finale delle donne esplicita il valore emblematico di solitudine e abbandono.

Più raramente, l'incremento semantico ha a che vedere con processi meno evidenti sul piano logico. Ciò avviene quando la ripresa conclusiva carica l'ente di risonanze simboliche che in apertura erano assenti o meno intense. Il già citato «rombo» del *Nunzio*, per tenersi a un solo esempio, possiede già un potenziale inquietante al v. 1 (sottolineato dai puntini di sospensione: «Un murmure, un rombo...»), ma è nel finale che rivela tutto il suo carico angoscioso: «Silenzio infinito. | Ma insiste profondo, | solingo smarrito, | quel lugubre rombo».

5. Riprese con connessione di due termini e sintesi conclusive

Il valore di sintesi unificante e concentrazione semantica della connessione iterativa è riscontrabile anche nel *corpus* pascoliano, per quanto con una più spiccata tendenza alla rifunzionalizzazione della ripresa in favore del rilancio del discorso (cfr. § II 5). Come per D'Annunzio, sono soprattutto le riprese in chiusura di movimento strofico o sintattico a esibire l'effetto riepilogativo e sospensivo.⁴⁶ Riporterò qui alcuni esempi di connessione collocata in luoghi forti del testo. Finali di poesia, innanzitutto, dove la figura ricopre anche un evidente ruolo strutturante, a maggior ragione quando uno o più termini coinvolti occorrono la prima volta in *incipit*:

San Lorenzo, io lo so perché tanto
di stelle per l'aria tranquilla
arde e cade, perché sì gran pianto
nel concavo cielo sfavilla.

#

oh! d'un pianto di stelle lo inondi
quest'atomo opaco del Male!

[X agosto]

Finali di sezione interna di un testo:

[...] *Aspetta* egli: si sdraia
sui lisci giunchi, e coi grandi occhi spia,
fissando l'acqua di tra la giuncaia,
se mai quell'OMBRA della morte via

46. Tipicamente nei casi di ripetizione a distanza. Per un esempio a contatto si veda questa terzina del *Giorno dei morti*: «Io gettai un *grido* in quel minuto, e poi | mi pianse il cuore: come pianse e pianse! | e quel *grido* e quel *pianto* era per voi», con lo zeugma focalizzante dell'ultimo verso a serrare i due termini in una sorta di endiadi.

portino l'onde. Sopra la sua testa

#

Aspetta: e l'acqua passa e l'OMBRA resta.

[*Il torello*, iv]

O finali di strofa:

Che voli di rondini intorno!

che gridi nell'aria serena!

#

Né io... e *che voli*, che gridi,

mia limpida sera!

[*La mia sera*]

Come si vede, il valore della ripresa oscilla tra la semplice sintesi musicale e la connessione più motivata sul piano logico, come nella chiusa di *X agosto*, dove la combinazione metaforica del sintagma, prima più implicita, si ricollega alla promessa di rivelazione dell'*incipit* («io lo so perché») fornendo la risposta alla luce del doppio racconto – l'assassinio della rondine e del padre – su cui si era costruito il testo. L'esempio dal *Torello* testimonia di un possibile impiego narrativo del modulo, che in questo caso serve a riassumere i reiterati tentativi dell'animale di liberarsi dall'ossessione che lo perseguita e a dichiararne lo scacco definitivo, prima che la sezione successiva concluda il poemetto con l'effettiva morte del torello.

6. Sentenze

Il principio del parallelismo, insieme alle concentrazioni poliptotiche e antonimiche, è alla base anche dei numerosi proverbi e sentenze reperibili nel *corpus*, così come di certe formulazioni non sentenziose in senso stretto ma concettualmente dense e icastiche. Al di là dell'occorrenza di queste configurazioni nei finali di poesia, luogo ideale per le sintesi gnomiche (cfr. § II 2, 4.), è chiaro che il loro costituirsi nel mezzo dello svolgimento del discorso determini un temporaneo cristallizzarsi e impuntarsi di quest'ultimo.

Il carattere popolare, di saggezza riportata, dei proverbi ne ha motivato la trattazione nel primo paragrafo (§ II 1, 4.); restano però da considerare le massime a cui Pascoli affida la sintesi della sua visione del mondo in merito ad alcune tematiche centrali della sua poesia. La vanità del sapere e, al fondo, della vita stessa, con la sua inutile ricerca di una beatitudine irraggiungibile e forse inesistente:

più ti va lungi l'occhio del pensiero,

più presso viene quello che tu fissi:

ombra e mistero.

[*Sapienza*]

«Oh!» «Tale è l'arte dell'oscuro Atlante:
non è, la vedi; è, non la vedi» «E, mai...?»⁴⁷ [La felicità (PP)]

Nel cuore sono due vanità nere
l'ombra del sogno e l'ombra della cosa;
ma questa è il buio a chi desia vedere,
e quella il rezzo a chi stanco riposa». [L'eremita]

Il ruolo del dolore nella vita umana, necessariamente mescolato al piacere ma anche capace di esaltarlo, oltre che di svolgere una funzione purificante:

Più bello il fiore cui la pioggia estiva
lascia una stilla dove il sol si frange;
più bello il bacio che d'un raggio avviva
occhio che piange.⁴⁸ [Pianto]

Insegni, con l'acre tua cura
rodendo la pietra e la creta,
che sempre, per essere pura,
si logora l'anima lieta.

Insegni, tu sacra ad un rogo
non tardo, non bello, *che* più
di ciò che TU mondi, ti logori
TU! [La canzone della granata]

Un altro tema cardine è quello della figura del poeta: la riflessione metapoetica attraversa l'intero *corpus* pascoliano, muovendosi tra la fondamentale virtù del «contentarsi» (per cui si veda almeno la dichiarazione di poetica del *Fanciullino*) e la più profonda meditazione sul destino della poesia e del poeta stesso in relazione alla dicotomia morte-immortalità.⁴⁹

47. Non è raro che concentrazioni analoghe siano determinate dal ricorso a poliptoti e figure etimologiche, dando vita a enunciati concettosi e, ancora una volta, ideologicamente pregnanti: «con qual mai strappo si franse | la *vita viva* delle vostre *vite*» (*Il giorno dei morti*), «mamma, tu con *dolor* m'hai partorito; | ed il mio nuovo piccolo vagito | *t'addolorava* più del tuo *dolore*» (*Anniversario I*), «e sotto il nuovo Sole che balena | nella *notte non più notte*, risplenda | la Terra» (*Il ciocco*), «e nel suo cuore è vano | *ciò che* gioi, ma piange *ciò che* ha pianto» (*Il bordone*), «m'addormii; sognai: | vedevo in sogno che vedevo il vero: || desto, più non lo so, né SAPRÒ mai...» (*Il cieco*), «*Piansi*, non *piango*: io dormirò: sia pace!» (*L'eremita*).

48. In questo caso è l'intera poesia a essere strutturata su una massima. Si tratta di una modalità presente anche altrove nei "Pensieri" myricei, e che dà luogo a sentenze più o meno espanse: oltre alle due quartine di *Tre versi dell'Ascreo*, il meccanismo regola *Nel cuore umano*, costruita su simmetrie iterative che tematizzano la contrapposizione e intersezione di bene e male nell'animo umano (cfr. § II 2, 2.1.).

49. Il tema non è limitato alle tre raccolte del *corpus*: la funzione e il destino della poesia sono oggetto di riflessione, esplicitamente o in filigrana, in quasi tutti i *Poemi conviviali*, a par-

Oh! rispos'egli: *nulla* al Rosignolo,
nulla tu devi delle sue cantate:
 ei l'ha per nulla e dà per nulla: solo, [Nozze]

Altro il savio potrebbe; *altro* non vuole;
 pago se il ciel gli canta e il suol gli odora: [Il Mago]

«Giova ciò SOLO che *non muore*, e SOLO
per noi non muore, ciò che *muor con noi*». [L'immortalità]

4. Effetti dinamizzanti

Come per D'Annunzio, anche nel *corpus* pascoliano si riscontrano diversi procedimenti tesi a sciogliere la rigidità del meccanismo iterativo. La mancata coincidenza tra piano metrico e piano sintattico è un fattore decisivo per introdurre alterazioni soprattutto posizionali, ma non mancano variazioni paradigmatiche, con attenuazioni che intervengono nel corpo della parola o sintagma ripetuti. Questa serie di fenomeni ha un'incidenza qualitativa superiore quando a venire coinvolte sono figure iterative tradizionali, e in particolare quelle maggiormente portatrici di effetti di staticità, come le anafore, le epifore e le epanadiplosi a contatto.

1. Anafore, epifore ed epanadiplosi solo sintattiche

Se l'incidenza delle anafore solo metriche risulta limitata,⁵⁰ decisamente più frequenti sono le anafore solo sintattiche, che costituiscono il 30% del totale delle anafore semantiche a contatto in *Myricae* e nei *Canti*, mentre arrivano addirittura alla metà dei casi nei *Poemetti*.⁵¹ Discorso simile per le

tire dall'incipitario *Solon*, che con il citato poemetto dell'*Immortalità* condivide tematica e, in buona sostanza, conclusioni.

50. Così come quella delle epifore e delle epanadiplosi solo metriche (rimando al confronto con D'Annunzio per le percentuali). Ecco comunque alcuni esempi di figure dinamizzate dall'*enjambement*. Anafore: «sul far dell'alba, quando tutto ancora | *sembra* dormir dietro le imposte unite! | *Sembra*, e non è. Voi sì, forse, in quell'ora» (*Canzone di nozze*), «l'addio della sera si sente | *seguire* come una preghiera, | *seguire* il treno che s'avvia» (*In viaggio*), «*Chiesero* i sogni di rovine: – Mai | non giungerà? – Gli scheletri di piante | *chiesero*: – E tu chi sei, che sempre vai? –» (*In viaggio*). Epifore/rime identiche ed epanadiplosi: «ognuno con tra i rami un nido | *addormentato*. || E sopra tanta vita *addormentata* | dentro i cipressi, in mezzo alla brughiera» (*La civetta*), «E ciascuno ebbe in mano il suo *bicchiere*, | pieno, fuor che i ragazzi; essi, al *bicchiere* | materno, ognuno ne sentiva un dito» (*Il ciocco*); «*Io* dissi a quel vecchio, "Dove?" *Io* | cercava un fanciullo mio buono» (*Placido*), «*Viene* il maggio, subito *viene* | la frullana grande che taglia...» (*Il primo cantore*).

51. Discreta è anche la frequenza di anafore solo sintattiche con ripresa seguita da inarcatura: «l'ultima volta. *Aspetta* ancora, *aspetta* | che il gallo canti per la città nera» (*Povero dono*), «*sì*, *quando* la voce straniera, | di bronzo, me chiese; *sì*, *quando* | mi venne a trovare ov'io era» (*Notte*

epifore sintattiche, che oscillano intorno al 40% fra i tre libri. Il peso globale di queste figure andrà probabilmente messo in relazione con la tendenza pascoliana allo spezzato intraversale, per cui le numerose pause sintattiche creano le condizioni ideali per il costituirsi di corrispondenze lessicali che trovano il loro innesco o il loro momento di chiusura all'interno del verso. Le ripetizioni creano una continuità tra i brevi segmenti frastici, ma insieme – e soprattutto – accentuano le slogature metrico-sintattiche, segnalando la presenza di percorsi alternativi rispetto a quello lineare del verso.⁵² Questi pochi esempi serviranno a dare un'idea del fenomeno (riporto prima le anafore e poi le epifore, ma si notino anche i casi di compresenza delle due figure; evidenza con la barra obliqua le pause intraversali):

quand'ella rise; \ *rise*, \ o rondinelle
 nere, \ improvvisa: \ ma con chi? \ di cosa?

rise, \ così, \ con gli angiolì; \ con quelle [Con gli angiolì]

prima con otto bocche, \ poi sette,
 sei, \ cinque... \ *aperte* sempre al tuo volo,
aperte invano... \ sì, \ di verlette: [Il nido di «farlotti»]

l'addormentava. \ *E Rosa* rifù sola.

Pensava... \ i licci della tela, \ il grano
 della sementa, \ il cacciatore... \ *e Rosa*
 lo ricercava. \ Dove mai? \ Lontano. [La notte]

Me ne sa male; \ ed ecco che ogni staio
 che mando, \ dice: – \ *Mandami*: \ fo cesto;

mandami: \ imboccio. – \ *Io mando* al buon mugnaio.
 – *Mandami*: \ impongo; \ *mandami*: \ rassodo. – [Grano e vino]

e Sole avanzi contro *Sole*, \ *e* prenda
 già mezzo il cielo, \ *e* come un cielo immenso
 su noi discenda, \ *e* tutto in lui discenda... [Il ciocco]

l'altra... \ I due occhi semplici e modesti,
 fissano gli altri due ch'ardono. \ «*E mai*
 non ci tornasti?» \ «*Mai*» \ «NON le vedesti

più?» \ «NON più, l cara» \ «Io sì: \ ci ritornai; [Digitale purpurea]

d'inverno), «ci si ritrova: *fiuta* l'aria, *fiuta* | la terra: all'aria sobbalzando avventa» (*Il torello*), «Siedono. *Luna* guarda l'altra. *Luna* | esile e bionda, semplice di vesti» (*Digitale purpurea*).

52. Si veda in questo senso il rilievo di Debenedetti (1979, pp. 128-29) a proposito della terzina incipitaria del *Lauro*: «Nell'orto, a Massa – o blocchi di turchese, | alpi Apuane! o lunghi intagli azzurri | nel celestino, all'orlo del paese!». Nella sua indagine sulla peculiare musica pascoliana, diffusiva eppure nutrita di «brevi tocchi spezzati», il critico richiama l'attenzione sul fatto che «quei due vocativi attraversano la terzina, ne violentano la continuità, sovrapponendo la loro prepotente inflessione alla musica e simmetria della strofe».

– Pane, \ sì... \ pane si chiama,
 che noi spezzammo concordi:
ricordate?... \ È tela, \ a dama:
 ce n'era tanta: \ *ricordi?*... [La tovaglia]

Si fece buio, \ e la lucerna, \ piena
 d'olio, \ *brillò*; \ più vivo il focolare
brillò; \ si cosse e si mangiò la cena; [La veglia]

2. Sintagmi inarcati

Nel caso di ripetizione di un sintagma, l'eventuale spezzatura a cavallo di due versi di almeno una delle due occorrenze movimentata – soprattutto quando a essere inarcata è la ripresa – la staticità di un'iterazione corporosa per sostanza fonica implicata. Come per le altre figure dinamizzate dall'*enjambement*, tuttavia, anche questo fenomeno risulta marginale: basti pensare che ho contato, considerando in tutte e tre i libri sia le ripetizioni a contatto che quelle a distanza (almeno finché la ripresa restava sufficientemente percepibile) e sia le ripetizioni semantiche che quelle grammaticali, circa 40 casi in totale, praticamente lo stesso numero rilevato nel solo *Poema paradisiaco*, la più breve raccolta del *corpus* dannunziano. Il raffronto è in termini assoluti e di massima, ma l'entità della sproporzione basta a rendere l'idea di quanto poco Pascoli punti su questo tipo di interazione dinamica tra ripetizioni e piano metrico-sintattico, almeno in confronto a D'Annunzio. Ecco comunque alcuni esempi:

Le serpi *si sono destate*
 #
 Ancor le fanciulle *si sono*
destate, ma per un momento: [Canzone di marzo]

lontano lontano lontano
si sente sonare un campano.
 #
 Ma il suo campanaccio *si sente*
sonare continuamente. [La servetta di monte]

Schiuma, la rena lega! Uomo, la rena
lega le ruote! Il po' di via che resta, [Lasino, c. d. t.]

sul *rosso fuoco* si gettò fischiando.

Nella spelonca il biondo fabbro, attento,
 movea, tra l'invisibile acqua e il *rosso*
fuoco, due braccia che battean per cento. [Le armi]

3. Ripetizioni attenuate

L'ultimo grande gruppo da affrontare è quello delle ripetizioni attenuate: figure iterative imperfette per posizione o per modifiche che intervengono nel corpo della parola o del sintagma ripresi. Più che sull'utilizzo dell'*enjambement* e sullo sfruttamento degli sfasamenti metrico-sintattici, è su questi procedimenti che Pascoli punta per smorzare la rigidità della ripetizione, soprattutto mediante variazioni poliptotiche.

Fra tutte, l'anafora è la figura meno coinvolta in processi di attenuazione, che comunque incidono su circa il 35% delle occorrenze in tutto il *corpus*. Casi in cui una delle due occorrenze non cade esattamente all'inizio del verso:

Ma ella <i>guardava</i> lunghe ore, <i>guardava</i> il suo bimbo, e morì,	[<i>Il rosicchiolo</i>]
– <i>Mamma?</i> – È là che ti scalda un po' di cena – Povera <i>mamma!</i> e lei, non l'ho veduta.	[<i>Sogno</i>]
<i>Ne sparse</i> un po' nell'acqua, ove una fina tela si stese. Il bollor ruppe fioco. Ella <i>ne sparse</i> un'altra brancatina.	[<i>Il desinare</i>]

Casi invece di sostituzione paradigmatica, sinonimica o antonimica del lessema iterato, spesso in collaborazione con figure etimologiche:

– <i>Ci sarà?</i> – chiedea la cornacchia; – <i>Non c'è più!</i> – gemea l'assiuolo;	[<i>Il fringuello cieco</i>]
Il musino aguzzo del topo è <i>apparito</i> ad uno spiraglio. È <i>sparito</i> , per venir dopo:	[<i>La servetta di monte</i>]
« <i>Mamma!</i> » Rosa chiamò «non ci si mette due gusci d'ova?» Rientrava lenta la <i>madre</i> con un suo fascio di vette.	[<i>Il bucato</i>]

Infine, poliptoti e figure etimologiche, che costituiscono comunque gli elementi di variazione principali:

Una fanciulla cuce, ed accompagna, <i>cantarellando</i> , dalla nera altana, <i>un canto</i> che s'alzò dalla campagna,	[<i>Vespro</i>]
<i>Le case</i> eran tacite; chiare le vie; dormiva il cane all'uscio. <i>In casa</i> egli dovette entrare,	[<i>Ov'è?</i>]

chi *lesse*, tacque, o cavaliere errante!»

«Se leggo?...» «Sai: l'incanto è rotto» «Allora?» [La felicità (PP)]⁵³

Anche versi e sintagmi ripetuti mostrano tutto il ventaglio di possibili variazioni: sostituzioni paradigmatiche di uno o più costituenti, intromissione o soppressione di materiale linguistico, inversione dei costituenti, fino a casi più complessi quando il segmento ripetuto si amplia. Una breve esemplificazione che copra le differenti modalità:

e passa *una larva di nave*:

un'ombra di nave che sfuma [La sirena]

Stanco tornavo, come da un viaggio;
stanco, al mio padre, ai morti, *ero tornato*. [Sogno]

...*Tu venir qui?* Viene chi muore...
E *tu* vuoi dunque *venir qui*. [Commiato]

Ma *se* al fine dei tempi *entra il silenzio?*
se tutto nel silenzio entra? la stella [Il ciocco]

che *sempre* in dubbio d'*aspettare* in vano
sempre aspettate con pupille fisse, [La mia malattia]

Frusciavan alto *i vecchi abeti tristi*,
brusivan cupo *i tristi vecchi tassi*. [Diario autunnale (III)]

sopra le spalle *de' suoi pii compagni*,

tra il calpestio de' suoi compagni a schiera,
tra il muto calpestio che dove passa, [Il soldato di San Piero...]

Lontano io *vedo voi* chiamar con mite
solco d'odore; *vedo voi lontano*
cennar con fiamme piccole, infinite. [La grande aspirazione]

53. Rispetto all'anafora, relativamente più consistenti sono le epifore e le epanadiplosi attenuate, entrambe stabilmente sopra il 60% delle occorrenze fra i tre libri. Anche qui dominano le variazioni poliptotiche, ma non mancano, soprattutto per la prima figura, casi di altre sostituzioni paradigmatiche o di imprecisioni posizionali. Un paio di esempi epiforici: «due barche in panna in mezzo all'infinito. || E le due barche sembrano due bare | smarrite in mezzo all'infinito mare» (Dalla spiaggia), «Ma da te viene ciò che *ci piace*: | forse anche questo *ci piacerà*. -» (Passeri a sera). E di *inclusio* imperfetta: «*fuggente* sempre e non ancor *fuggito*» (Il nido), «la *falce* sciopra, ed esso dice: Io *falcio*» (Le armi). L'*inclusio* con figura etimologica realizza un massimo di concentrazione, pur nell'attenuazione della corrispondenza iterativa, quando struttura l'adonio della strofe saffica: «e alto grida un muto | *pianto* già *pianto*» (I tre grappoli), «medita, il vecchio, rame, pei viticci | *nuovi*, pur *nuove*» (Germoglio), «industria te d'api | *schifa*, e tu *schifi*» (Fior d'acanto), «si crede | *morta* la *Morte*» (Il pescio). L'estrema prossimità avvicina questa ripetizione all'epanalessi per concentrazione, mentre il poliptoto o la figura etimologica possono condurre a esiti concettosi (cfr. *Il pescio*, per quanto il nesso sia tradizionale) o contorti dal punto di vista ritmico-sintattico (cfr. l'endecasillabo precedente l'adonio in *Germoglio*, ma anche le inversioni di *Fior d'acanto*).

5. *Sostegno allo sviluppo del discorso*

In quest'ultimo paragrafo verranno trattati tutti i fenomeni iterativi in cui la replica del lessema o sintagma è funzionale a sostenere lo sviluppo del discorso. Tale sviluppo può avere un carattere argomentativo, nei non rari casi di meditazione lirica da parte dell'io poetante, oppure narrativo-descrittivo, quando la ripetizione accompagna il susseguirsi delle azioni o la messa a fuoco dell'ente o ambiente presentato; ma la funzione si esplica anche sul piano meramente logico-sintattico, dove la ripresa funge da connettore tra due segmenti sintattici (o metrico-sintattici) consecutivi amministrando la chiusura, il rilancio e l'apertura del discorso. In quest'ultimo caso – ma anche non di rado nei precedenti – la figura principale ed emblematica del procedimento è senza dubbio l'anadiplosi, intesa sia *strictu sensu*, secondo la definizione retorica, sia più latamente come principio generale di snodo discorsivo sostenuto se non addirittura strutturato da un'iterazione lessicale.

1. *Anadiplosi*

Proprio dalla ripetizione a cavallo di segmenti metrici e/o sintattici consecutivi conviene partire. Soprattutto nei *Canti* abbondano le anadiplosi pure, magari con variazioni poliptotiche a rafforzare il senso di un'evoluzione discorsiva:

- stringi qualcosa, dimmi *cosa ci hai!*
Cosa ci ha? cosa ci ha? Vane domande: [Morto, con geminazione]
- Solo, là dalla siepe, è il *casolare*;
 nel *casolare* sta la bianca figlia;
la bianca figlia il puro ciel rimira. [Lo stornello, con *gradatio*]
- Cantavi; la tua voce era *lontana*:
lontana come di stornellatrice [Lontana]
- ora recise dalla liscia *accetta*:
 lucida *accetta* che alzata a due mani
 spaccava i ciocchi e ne faceva le schiampe.
Le schiampe alcuno accatastò; poi altri
 se le portò nella legnaia opaca. [Il ciocco, con *gradatio*]
- Ecco: al cuculo egli cedette il *giorno*,
 e di *giorno* non volle cantar più. [L'usignolo e i suoi rivali]
- Se n'è partita la tribù, da *tanto!*
tanto, che forse pensano al ritorno, [In ritardo]
- Non entri? Anche tu *piangerai*.
 Ma il *piangere* è buono, lo sai; [La messa]

- frullano, entrano, affondano *in un pino*:
nel pino solo in mezzo alla radura. [L'albergo]
- che squilli ultimo, il cigno agita *l'ale*:
l'ale grandi grandi apre, e s'allontana, [Il transito]
- gli altri seduti entro la casa *nera*,
 più *nera* sotto il bianco orlo del tetto. [Italy (1)]

Molto diffuse nell'intero *corpus* sono anche le anadiplosi solo sintattiche, giocate a cavallo di pause intraversali (e qui sono invece i *Poemetti* a spiccare per incidenza del modulo):

- quand'ella *rise*; *rise*, o rondinelle
 nere, improvvisa: ma con chi? di cosa? [Con gli angioli]
- Sognate biondo: nelle vostre teste
 non un fil *bianco*: *bianche*, nel giardino,
 sono sì quelle ch'ora vi tendeste,
 fascie di lino. [Canzone di nozze]
- Nella via sola, dopo il soprassalto
 di pianto, tutti quattro, orfani già,
guardammo ancora. E poi *guardammo* in alto
 cader le stelle nell'oscurità. [Il ritratto]
- quel gridio! – Seminate! Seminate! –
 credei *sentire*. Poi, *sentii* ier sera
 passar su casa un lungo rombo d'ale: [Nei campi]
- Un grillo ora trillava, ora d'un tratto
 taceva: *come?* *Come* se li presso
 fosse venuto chi sa chi, d'appiatto. [Suor Virginia]
- E non si vede, nel campetto, nulla,
 altro che *fiori*; ma tra i *fiori* rossi
 è inginocchiata a terra una fanciulla. [Le armi]

Due realizzazioni particolari dell'anadiplosi sintattica consistono nel localizzare la figura nella parte finale o nella parte iniziale del verso (stilemi segnalati da Stussi 1982, pp. 243-245). Nel primo caso accade di solito che la seconda occorrenza del lessema, in punta di verso, sia seguita da un *enjambement*, dando luogo a una configurazione dinamica in cui anche la dialettica tra arresto e rilancio sottesa all'anadiplosi viene in qualche modo replicata: a una prima pausa interna al verso segue una riapertura del movimento sintattico tramite ripresa, ripresa che però si scontra subito con un'altra interruzione, questa volta il bianco di fine verso; e tuttavia, proprio l'inarcatura sfuma questa seconda pausa, consentendo alla corrente discorsiva di tralicciare le partizioni metriche. Qualche esempio: «Ma non per me, non per me *piango*:

io *piango* | per questa madre che, tra l'acqua, spera» (*Il giorno dei morti*, con *correctio*), «Sì: era presa in una mano molle, | manina ancora *nuova*, così *nuova* | che tutta ancora non chiudeva a modo» (*Un ricordo*, con *gradatio*), «Morta! Sì, morta! Se *tesso*, *tesso* | per te soltanto; come, non so» (*La tessitrice*), «A monte, a mare, ella *guardò*; *guardato* | ch'ebbe, ella disse (udiva sui marrelli» (*L'alba*), «rimbombò cupa, e mosse *il vento*, e *il vento* | sul rosso fuoco si gettò fischiando» (*Le armi*).

La seconda tipologia, quantitativamente più diffusa, è speculare alla precedente. Qui la prima occorrenza costituisce il *rejet* di un verso inarcato, e la pausa immediata interrompe la continuità promossa dall'*enjambement*; in questo caso è invece la ripresa a sciogliere l'irrigidimento momentaneo in una ripartenza ariosa che copre tutta la parte restante del verso: «E tutto albeggia e tutto tace. Il fine | è *questo*, è *questo* il cominciar d'un rito?» (*Vagito*), «*virb...* disse una rondine; e fu || giorno: un giorno di pace e lavoro» (*Alba*, c. d. t.), «Le case fece la tua gran mano | pei *tetti*, e i *tetti* per noi copri» (*Passeri a sera*), «ma egli ancor cerca, ancor pensa | *al niente*, *al niente* che gli occorre» (*Il viatico*), «tra campi di giallo fiengreco, | *mi trovo*; *mi trovo* in un piano | che albeggia, tra il verde, di chiese» (*Le rane*), «tornaste alle sonanti camerate || oggi: ed oggi, più alto, *Ave*, ripete» (*Digitale purpurea*, c. d. t.), «Maria guardava. Due rosette rosse | *aveva*, *aveva* lagrime lontane» (*Italy I*).

I.I. Ripetizioni e dialoghi

Un tipo di ripetizione non riducibile all'anadiplosi in senso stretto (benché talvolta si serva di questa figura) ma obbediente a un principio analogo è quello che istituisce corrispondenze lessicali tra due battute consecutive di discorso diretto. La ripresa apre o comunque guida la risposta della seconda voce, costituendo così sia un richiamo strutturale coesivo, sia il fulcro costruttivo della replica dialogica, che proprio a partire dal lessema ripetuto calibrerà la relazione semantica con la prima battuta. Tale relazione potrà stabilirsi all'insegna della continuità o della reciprocità:

– Al santo monte *non verrai*, Belacqua? –

Io *non verrò*: l'andare in su che porta?

[*Gloria*]

«Fratello, ti do noia ora, se *parlo*?»

«*Parla*: non posso prender sonno» «Io sento

[*I due orfani*]

Ma anche dell'opposizione e del rovesciamento:⁵⁴

54. Certi intrecci dialogici dei *Poemeti* possono dar luogo a situazioni più varie. Si vedano questi versi, da *Digitale purpurea*: «I due occhi semplici e modesti | fissano gli altri due ch'ardono. "E mai | non ci tornasti?" "Mai" "Non le vedesti || più?" "Non più, cara" "Io sì, ci ritorni; | e le rividi le mie bianche suore». Le battute iniziali si svolgono all'insegna della conferma, con la ripetizione di «mai» e «Non più» da parte della seconda voce (appartenente a Rachele), ma alla

«Finch... finché *non vedo*, non credo»
 però dicevo a quando a quando.
 Il merlo fischiava: – *Io lo vedo* –;

[*Il fringuello cieco*]

Felice te che a quello che rimpiangio,
così da presso, al limitar, *rimani!* –
 – *Misero me, che* fuori ne *rimango*,
così lontano come i più lontani!

[*Giovannino*]

L'ultimo esempio, con il rovesciamento dello schema del *makarismós* (Mengaldo 2013, p. 187), e in particolare con il valore psicologico tutto negativo di cui il verbo *rimanere* è caricato nella replica, mostra come la ripresa oppositiva possa avvicinarsi all'antanaclasi.⁵⁵ Ciò avviene non solo tramite l'enfasi con cui un lessema della prima battuta viene potenziato nella seconda, ma anche attraverso una simile connessione iterativa tra piano dialogico e piano extradialogico (si veda, tra gli esempi seguenti, quello da *Conte Ugolino*):

Risposi: «Sei bimba e non sai
Per sempre che voglia dir mai!»
 Rispose: «Non so che vuol dire?
Per sempre vuol dire Morire...»

[*Per sempre*, c. d. t.]

Oh! quella casa è senza focolare:
non c'è, fuor che silenzio, altro, di *là* –

Scosse i capelli biondi di su gli occhi.
 – No! – mi rispose: – *là c'è* il camposanto.

[*Giovannino*]

era un *fanciullo*. «*Quello*» io chiesi «in faccia
 a noi?» «Sì, *quello*» «*Quel fanciullo?* il Conte
 che rode il teschio nell'eterna ghiaccia?»

[*Conte Ugolino*]⁵⁶

1.2. *Anafore a contatto con effetto di rilancio*

Ancora riconducibile al macro-ambito dell'anadiplosi è il fenomeno delle anafore consecutive disposte a cavallo di due diverse campate sintattiche. Se il primo dei due versi coinvolti coincide con il momento di chiusura di una

fine la prima donna, Maria, riprende le proprie domande attraverso i termini chiave «ritornai» e «rividi» stabilendo un'opposizione semantica nei confronti della compagna, opposizione che va subito a iscriversi nel sistema di antitesi strutturante l'intero poemetto.

⁵⁵ L'antanaclasi o *reflexio* è una «diafora dialogica», che ha luogo «quando, in uno scambio di battute, l'interlocutore “rivolta” un'espressione usata dall'altro partecipante al dialogo, in modo da darle un senso diverso» (Mortara Garavelli 2015, p. 214).

⁵⁶ Un altro impiego interessante delle ripetizioni dialogiche è quello che consente lo scambio tra la dimensione pre- o post-grammaticale e quella semantica standard. Giusto un paio di esempi: «quando voi direte | pian piano: È vero che non s'è più soli? | Sì, sì, diranno [le rondini], vero ver...» (*Canzone di nozze*, c. d. t.) e «odo | già la prima voce del cucco... | cu... cu... io rispondo a suo modo: | mi dice ch'io cucchi, e sì, cucco. || Sì, ti cucco, vite» (*La vite*, c. d. t.).

frase (o di un segmento frastico e intonativo ben individuato) e il secondo coincide con l'attacco di una nuova frase senza esaurirla, allora la ripresa anaforica, pur non perdendo il suo portato di cantabilità lirico-statica, funziona soprattutto da impulso alla progressione del discorso. La forma strofica ideale per questa configurazione è la quartina, quasi naturalmente portata all'articolazione sintattica in due distici,⁵⁷ per i quali l'anafora ai vv. 2-3 può fungere da punto di snodo:

I Terreni parlano ai Celesti,
quando, o Terra, ridiventi nera;
quando sembra che l'ora s'arresti,
 nell'attesa di ciò che sarà. [L'imbrunire]

È un muletto per il sentiero,
che s'arrampica su su su;
che tra i faggi piccolo e nero
 si vede e non si vede più. [La servetta di monte]

Non si prepara a rifiorire il prato:
viene la brina e mangia ogni suo stelo.
Viene la brina, ed anche viene il gelo...
 – *E così dunque non accadde allora?* –

Ma il monte allora ritornò turchino,
 E FIORIRONO i peschi e gli albicocchi.
 ERA FIORITO il mandorlo e il susino,
 metteva il melo foglie e fiori agli occhi. [Nell'orto, c. d. t.]

La simmetria può risultare anche da altre tipologie strofiche, purché costituite da un numero pari di versi, come questa sestina che presenta due rilanci anaforici consecutivi ai vv. 3-4 e 4-5:⁵⁸

E gradidò nel bosco la cornacchia:
il sole si mostrava a finestrelle.
Il sol dorò la nebbia della macchia,
poi si nascose; e piovve a catinelle.
Poi tra il cantare delle raganelle
 guizzò sui campi un raggio lungo e giallo. [Pioggia]

Accade poi che il modulo occorra nella variante a tre versi anaforici

57. E particolarmente in Pascoli, cfr. Pazzaglia 1974a, p. 93 (e nota 23).

58. Ma per esempio nelle sestine di *In cammino* tali rilanci non individuano sezioni equivalenti: «Pensa: un'occhiata quale passeggero, | vana, ha gettato a passeggero in via, | è la sua vita, e impresse nel pensiero | l'orma che lascia il sogno che s'oblia; | un'orma lieve, che non sa se sia | spento dolore o gioia che non fu»; e anche (a meno di non voler considerare l'anafora della preposizione ai vv. 4-5): «Tra le serene costellazioni | vanno e la nebbia delle lande strane; | vanno incessanti a tiepidi valloni, | a verdi oasi, ad isole lontane, | a dilagate cerule fiumane, | vanno al misterioso Timbuctù».

consecutivi. Tenendosi alle sole quartine, ancora la tipologia strofica più coinvolta, la struttura che si viene a creare è quella di una coppia anaforica chiusa sul piano sintattico-intonativo che copre il primo distico della strofa e che, tuttavia, la terza occorrenza dell'anafora riapre lanciando un nuovo movimento sintattico che si conclude con la fine della quartina. Si percepisce insomma una volontà di attenuare – se non proprio contraddire – l'assetto centripeto del distico anaforico, non però privandolo della sua autonomia sintattica e intonativa, bensì sovraccaricando la struttura iterativa e facendola esorbitare dalla misura in cui sembrava pacificata. Anche in questo caso la dialettica tra apertura e chiusura, progressione e stasi, si fa sottile: se è chiaro che, nell'economia dell'intero testo, una sequenza di tre versi anaforici costituisce un momento di arresto del flusso discorsivo, è altrettanto vero che a un'analisi più ravvicinata, che si rivolga all'unità strofica, la configurazione appare nettamente più mobile, grazie al rilancio promosso dall'ultima occorrenza anaforica che avvicina, per effetto prodotto, questo fenomeno iterativo al meccanismo dell'anadiplosi. Qualche esempio:⁵⁹

*Come col dolor tuo mi consolavi,
come, o cuore vivente oltre il destino!
come al tuo collo ti tornai bambino
piangendo il pianto che su me versavi!* [Anniversario (III)]

*Per noi prega, o santa Vergine,
per noi prega, o Madre pia;
per noi prega, esse ripetono,
o Maria! Maria! Maria!* [Le monache di Sogliano]

*sentivo il cullare del mare,
sentivo un fru fru tra le fratte;
sentivo nel cuore un sussulto,
com'eco d'un grido che fu.* [L'assiuolo]

*E l'acqua cade su la morta estate,
e l'acqua scroscia su le morte foglie;
e tutto è chiuso, e intorno le ventate
gettano l'acqua alle inverdite soglie;* [In ritardo]

59. Va poi specificato che il rilancio iterativo non consiste per forza in una nuova anafora. Si danno casi di ripresa più libera, per posizione e/o per variazioni poliptotiche, che talvolta può anche non riguardare i lessemi dell'anafora precedente: «Vien dal lido solatio, | vien di là dalla giuncaia, | lungo vien come un addio, | un cantar di marinaia» (*La baia tranquilla*), «*fa* il bucato e la cucina, | *fa tutto* al modo d'allora. | Pensa a *tutto*, ma non pensa» (*La tovaglia*), «Dio, fa che sogni! Nulla è più soave, | Dio, che la fine del *dolor*; ma molto | *duole* obliarlo; ché gettare è grave» (*L'eremita*).

1.3. *Ripetizioni e incisi*

Incisi e parentetiche possono interagire variamente con i fenomeni di ripetizione. Un modulo vicino al principio dell'anadiplosi consiste nel riprendere e rilanciare il discorso recuperando il lessema o sintagma su cui la linea frasale si era interrotta per fare posto all'inciso. Caso raro rispetto alle figure iterative trattate in questo paragrafo, la raccolta più colpita risulta *Myricae*, che peraltro esibisce questo fenomeno proprio in apertura di libro, interessando i primi due versi del *Giorno dei morti*: «Io vedo (come è questo giorno, oscuro!), | vedo nel cuore, vedo un camposanto». ⁶⁰ Altri esempi: «Noi, mentre il mondo va per la sua strada, | noi ci rodiamo, e in cuor doppio è l'affanno» (*Il cane*), «– Sola (o Dio! babbola e tuona!) | sola va la reginella» (*A nanna*), «dritto e solo (passava in fretta | l'acqua brontolando, Si beve?); | dritto e solo, con un gran pianto | d'avere a finire così, | mi sentii d'un tratto daccanto» (*La voce*), «Pregava (tuo padre non c'era) | pregava; ma quella preghiera | s'è forse smarrita laggiù» (*La messa*), «Non però questa (io m'interruppi) questa | che non ha frutti ai rami e fiori al piede» (*Il vischio*). ⁶¹

Se la ripresa lessicale, invece, non cade successivamente ma all'interno dell'inciso, essa può obbedire all'esigenza di creare una corrispondenza più stretta tra due piani narrativo-descrittivi simultanei: «Non i loquaci spettator che suole, | avrà sui merli il volo de' rondoni | (uno svolio di moscerini al sole | par di lontano sopra i torrioni | del castellaccio)» (*L'albergo*); oppure a un intento esplicativo: «Egli coglieva ed ammicchiava al suolo | secche le foglie del suo marzo primo | (era il suo nuovo marzo), il rosignolo, | per farsi il nido» (*L'usignolo e i suoi rivali*); o ancora, benché sia più raro, alla volontà di caricare il passaggio di enfasi patetica: «La vita | che tu mi desti – o madre, tu! – non l'amo» (*Colloquio*).

2. *Riprese interstrofiche*

Meritano una trattazione a parte tutte quelle tipologie iterative che istituiscono un collegamento tra la fine di una strofa e l'inizio della strofa successiva. Anche queste riprese, che possono peraltro acquisire un valore struttu-

60. Un'altra peculiarità myricea è quella di presentare una poesia, il madrigale *Ti chiama*, interamente strutturata su questo modulo. Il testo si apre con una notazione temporale e un soggetto subito presentato ma tenuto in sospenso da una lunga parentetica, che si estende dal v. 1 al v. 8; successivamente, il v. 9 riprende il sintagma iniziale variando leggermente il riferimento temporale (con allusione, forse, al tempo trascorso durante la sera domestica descritta nella parentesi) e iterando il soggetto, che nel verso conclusivo troverà il proprio completamento verbale: «Quella sera i tuoi vecchi (odi? ti chiama | la cara madre: al fumo della bruna # bruchi la sussurrante famigliaola), | quella notte i tuoi vecchi un dolor pio | soffocheranno contro le lenzuola».

61. Per questo fenomeno cfr. anche Beccaria 1970, p. 72 e, con una prospettiva più ampia, rivolta alla lirica italiana tra Otto e Novecento, Zoccarato 2015, pp. 160-62.

rante nell'organizzazione testuale⁶² e che pur liberamente fanno riferimento al meccanismo delle *coblas capfinidas*, obbediscono al medesimo principio di lascia-e-prendi che governa l'anadiplosi, benché naturalmente non sempre la connessione venga stabilita tra l'ultima e la prima parola delle rispettive strofe. Al di là delle figure retoriche di volta in volta implicate, comunque, tali riprese producono quasi sempre un effetto ben percepibile di riapertura e rilancio del discorso.

La sovrabbondanza delle connessioni interstrofiche in tutto il *corpus* rende impossibile un'esemplificazione minimamente esaustiva. Tra le figure di ripetizione tradizionali sono particolarmente diffuse le anadiplosi vere e proprie, i cui esiti stilistico-retorici vanno dalla messa in dubbio alla conferma, dalla precisazione ragionativa al rilancio narrativo alla messa a fuoco sensibile dell'ente:⁶³ «stingesi, e muore. || Muore? Anche un sogno, che sognai! Germa-

62. Come nel caso di D'Annunzio, ciò avviene quando le riprese interstrofiche spiccano, all'interno di una poesia, per insistenza o per rilievo strutturale della posizione. Quest'ultimo è il caso soprattutto di alcune liriche myricee, per lo più sonetti dove la ripresa a contatto lega fronte e sirma, cfr. per esempio *Rio salto*: «scorgevo l'ombra galoppar sull'onda. || Cessato il vento poi, non di galoppi», o *Lo stornello*: «e le rincresce avere a dormir sola. – || Solo, là dalla siepe, è il casolare», ma anche una ballata con collegamento ritornello-stanza: *Gloria*: «– Al santo monte non verrai, Belacqua? – || Io non verrò: l'andare in su che porta?» e un rispetto con tutte le strofe interconnesse: «a una a una miete quelle spighe; || miete, e le spighe restano pur quelle: | miete e lega coi denti le mannelle; || e le mannelle di tra i denti suoi», *Il piccolo mietitore*). Spiccano poi le riprese lessicali tra sezioni contigue in particolare nei *Poemetti*, e qui il testo per il quale la ripresa inter-sezione diventa principio strutturale per dimensioni poderoso è senza dubbio *Italy*. Il primo canto è composto da nove sezioni, ciascuna collegata alla precedente da una doppia rima identica, secondo questo schema (qui passaggio tra la sezione I e II): «sembrava quasi abbandonarsi al sonno, | sotto l'ombrella. Fradicio e contento || veniva piano dietro tutti il nonno. \\\ Salivano, ora tutti dietro il nonno, | la scala rotta. Il vecchio Lupo in basso | non abbaiò; scodinzolò tra il sonno». Le eccezioni sono date dai passaggi tra le sezioni III-IV e VI-VII, dove alla doppia rima identica si sostituisce l'anadiplosi di «Italy»: proprio l'anadiplosi della parola-titolo marca così la tripartizione equivalente (3+3+3) del canto. La stessa anadiplosi, rafforzata anche dalla ripresa di «Molly» connette tra loro il primo e il secondo canto, suddiviso a sua volta in venti – e tendenzialmente più brevi – sezioni. Qui il ruolo strutturante delle ripetizioni lessicali non copre tutti i passaggi, e alle anadiplosi o comunque repliche a contatto (cfr. la serie dalla parte X alla XIII, ma anche il passaggio XVII-XVIII) si affiancano riprese a distanza, di tipo anaforico (cfr. V-VI, ancora XVII-XVIII, XVIII-XIX) o epiforico (cfr. VI-VII), senza contare casi non marcati per posizione ma tematicamente significativi (cfr. la ripresa di «nido» tra VII e VIII e la disgiunzione «nonna» – «focolare» tra IX e X). Completa il sistema l'epifora che connette primo e secondo canto, chiusi rispettivamente su «“Ob yes! Molly morire in Italy!”» e «“Tornerai, Molly?” Rispondeva: – Sì! –» (c. d. t.): si stabilisce così una corrispondenza che sigilla l'avvenuto passaggio simbolico del poemetto, con la morte della nonna (canto I) a fungere da sacrificio che libera la nipotina dallo stesso destino (canto II).

63. Il movimento lascia-e-prendi dell'anadiplosi è ulteriormente sottolineato in presenza di un particolare modulo, che non si limita alle riprese interstrofiche ma riguarda le anadiplosi *tout court*, consistente nell'iterazione di un sintagma a costituenti invertiti (modulo già segnalato da Stussi 1982, p. 247). In questi casi, la relativa chiusura imminente a una figura come il chiasmo viene contraddetta dalla collocazione interstrofica e interfrastica, e il movimento portato dall'inversione dei costituenti esalta l'impressione rilanciante della costruzione. Esempi con anadiplosi interstrofiche: «il Carro è fermo e spia l'ombra che sale. || Sale con

glia» (*Germoglio*), «Non so; non ricordo: *piangevi*. || *Piangevi*: io sentii per il viso» (*Il bacio del morto*), «ch'è *ciò che ci vuole*. || Sì, *ciò che ci vuole*. Le loro» (*Canzone di marzo*), «dormono in lunghe file, come *stanchi*; || *stanchi* di voli, ora sognati almeno» (*Diario autunnale IV*), «tra un lungo dei fanciulli urlo *s'inalza*. || *S'inalza*; e ruba il filo dalla mano» (*L'aquilone*), «una fanfara | che corre il cielo rapida? È il *fringuello*. || *Fringuello* e cincia ognuno già prepara» (*Italy II*).

Seguono i rilanci anaforici, che di fatto costituiscono la variante interstrofica del modulo visto al punto 1.2.: «*venne* il suo bimbo e chiese la novella. || *Venne* ai suoi piedi: ella contò del Topo» (*Dopo?*); «*porti* la pelle de' tuoi piedini; || *porti* le scarpe che mamma ti fece» (*Valentino*), «*quando vi sente, pensa alle* grasse: || *quando vi sente, pensa ai* padroni» (*Primo canto*); «*vanno* a far l'erba sul cader del sole. || *Vanno*, appuntata al fianco la gonnella» (*Le armi*). Abbastanza diffuse sono anche le connessioni epiforiche, la maggior parte delle quali presenta la configurazione con *enjambement* a seguire la seconda occorrenza. L'inarcatura, attenuando il senso di arresto veicolato dall'epifora, rende ancora più incisivo l'effetto di rilancio in apertura della nuova strofa: «il campo è bianco, *nera la sementa*. || D'inverno egli ara: *la sementa nera* | d'inverno spunta [...]» (*Il piccolo aratore*, con inversione chiasmica); «tu chiudi gli stami | *di fuoco*: || le miche *di fuoco* | coi lunghi tuoi petali» (*Il croco*); «quei colpettini al grande uscio del cielo. || *Tum tum...* Di là, con tutto quel gran cielo | alla finestra [...]» (*Suor Virginia*, con connessione; c. d. t.).

Concludono la rassegna per figure retoriche le ripetizioni interstrofiche con connessione o disgiunzione di due lessemi o sintagmi. Se questa seconda tipologia spinge già di per sé allo sviluppo analitico del discorso (cfr. più sotto), è interessante notare come la connessione vada incontro a una tendenziale rifunzionalizzazione promossa dalla posizione in attacco di strofa. La ripresa con concentrazione sintetica fa da ricapitolazione di due o più nuclei lessicali-semantiche, ma il valore conclusivo di tale ricapitolazione è contraddetto dalla riapertura del movimento metrico e sintattico che proprio la ripetizione promuove. Alcuni esempi, che per maggiore evidenza scelgo tra le riprese a contatto:

Quel flebile suono è del *vento*,

l'ombra il suon d'una cascata» (*Il santuario*), «*facemmo un tanto mesto ritorno*: | *ritorno tanto mesto*, sebbene» (*Il nido di «farlotti»*), «ce n'è nei cardì. Cerca. *A te le canso*. || *Le canso a te*, mia pastorella bruna» (*Il vecchio castagno*). Esempi invece con anadiplosi intersversali: «Non i miei morti. Stretti *tutti insieme*, | *insieme tutta* la famiglia morta» (*Il giorno dei morti*), «*S'ode qui l'erba che cresce*: | *crescer l'erba* e i rosolacci | *qui*, di notte, al tempo buono» (*I due girovaghi*, con disgiunzione), o con anadiplosi solo sintattiche: «*Che hai?*» “*Ho, che leggemmo nel giornale*» (*Un ricordo*), «*E tu che mugli, mugli tu per fame* | o per freddo, vacchina dello stento?» (*Il vecchio castagno*).

quel labile tuono è del fiume.

È il fiume ed è il *vento*, so bene,
che vengono vengono, intendo,
così come all'anima viene,

[*Notte d'inverno*]

dove d'un solo tratto sei *becchi*
s'aprono a un solo grillo che viene!

viene nel *becco* vostro, che intanto
state sur una vetta vicina

[*Il nido di «farlotti»*]

E con loro godeva il solicello
di fin d'ottobre, tra i *castagni*, sotto
il re di tutti, un vecchio mondinello.

Sotto il re dei *castagni*, sur un grotto
pieno di musco, si sedea Viola,

[*Il vecchio castagno*]

L'ultimo esempio che riporto mostra il ricorso in sequenza di una ripetizione disgiuntiva e di una connettiva, entrambe a cavallo di strofa:

canta passando a piè dei monti il fiume.

Passa sotto la gran Pania alla Croce
cantando, ed una lunga nube appare,
bianca di sole, al suo passar veloce.

Passa cantando: Al mare! Al mare! Al mare!
e l'Alpe azzurra ne rimbomba in cerchio,
e il cielo azzurro vede là fumare

[*Italy* (11)]

2.1. Fenomeni di ripresa in attacco di strofa

Tratterò ora alcune configurazioni iterative non sempre riconducibili a una figura di ripetizione tradizionale e tuttavia marcate nel senso di quel supporto allo sviluppo sintagmatico del testo che è oggetto di questo paragrafo. Ad accomunarle c'è inoltre il fatto che ciascuna di esse interviene in corrispondenza dello stacco interstrofico.

2.1.1. Rilanci dopo coppie anaforiche

Si è visto più sopra (1.2.) che un distico anaforico può essere seguito, dopo una pausa sintattico-intonativa media o forte, da un'altra anafora che ha, fra le altre, una funzione di rilancio. Il fenomeno – con l'eventuale variante di ben tre versi anaforici prima dello stacco – è attestato anche a cavallo di due strofe consecutive e, quando ciò accade, tale funzione di collegamento e rilancio risulta ancor più evidenziata:

per questa madre che, tra l'acqua, spera,
per questo padre che desia, nel fango;

per questi santi, o fratel mio, che vivi;
di cui morendo io ti dicea... ma era

[*Il giorno dei morti*]

Due barche stanno immobilmemente nere,
due barche in panna in mezzo all'infinito.

E le *due barche* sembrano due bare

[*Dalla spiaggia*]

albero infermo della tua salute,
albero che non hai gemme fiorite,
albero che non vedi ali cadute;

albero morto, *che non* curi il mite
soffio che reca il polline, né il fischio

[*Il vischio*]

veniva un canto di vendemmiatore,
veniva un canto di vendemmiatrice:

veniva or sì, or no, tra lo stridore
delle ruote. Sentii queste parole:

[*Lasino*]

Come per lo stilema "gemello" ma non interstrofico individuato più sopra, anche in questo caso il rilancio non è affidato unicamente a iterazioni anaforiche. Il verso iniziale della seconda strofa può infatti riprendere lessemi differenti da quelli che costituiscono l'anafora del distico che precede, oppure replicare gli stessi lessemi ma in differenti posizioni, dando luogo in ogni caso a configurazioni più variegate. Si hanno per esempio le anadiplosi: «*Tu* fiore non retto da stelo, | *tu* luce non nata da fuoco, | *tu* simile a stella del cielo; || dal cielo dell'anima, ov'ora» (*Il sogno della vergine*), «*Menami* alle covette della strada, | *menami* un poco nella selva ai cesti: || ai cesti ch'ora a tutto ciò che cada» (*Il vecchjo castagno*), semplici ripetizioni appositive:⁶⁴ «*e* le rividi le mie bianche suore, | *e* li rivissi i dolci anni che sai; || quei piccoli anni così dolci al cuore...» (*Digitale purpurea*), ma anche riprese libere con variazioni poliptotiche o etimologiche: «*cantò* la cincial-

64. Più raro il fenomeno speculare (individuato anche da Soldani 1993, p. 78 nei *Poemi conviviali*), con l'anafora che scaturisce dall'anadiplosi: «il loro dolce suono di chiesa; || suono di chiesa, suono di chiostro, | suono di casa» (*Le ciaramelle*), «ma un poco ancora lascia che guardi. || Lascia che guardi dentro il mio cuore, | lascia ch'io viva del mio passato» (*Lora di Barga*), «Vi doni | nostro Signore eterna pace, o morti! || Morti che amate, morti che piangete, | morti che udivo camminar pian piano» (*La mia malattia*). Si hanno anche un paio di casi non interstrofici: «Se n'è partita la tribù, da tanto! | tanto, che forse pensano al ritorno, | tanto, che forse già provano il canto» (*In ritardo*), «Non entri? Anche tu piangerai. | Ma il piangere è buono, lo sai; | ma il piangere è buono, lo so» (*La messa*). Altre volte l'irrigidimento anaforico è attenuato da corrispondenze imperfette: «t'era | caduto l'anello nel mare. || E nel mare è rimasto; nel fondo | del mare che grave sospira» (*L'anello*), «Non so; non ricordo: piangevi. || Piangevi: io sentii per il viso | mio piangere fredde, dirotte» (*Il bacio del morto*).

legra in su l'aurora, | *cantava* a mezzodi la capinera. || I canarini *cantano* la sera | per la mia cena piccola e canora» (*Colloquio*), «Dio, *non negare* il sale alla mia mensa, | *non negare* il dolore alla mia vita. || Ma del dolore che quaggiù dispensa» (*L'eremita*).

Al di là delle diverse varianti, comunque, il modulo si caratterizza per una tendenza a correggere immediatamente la stasi portata dal distico (o tritico) anaforico. A questo proposito, si noti come non di rado la coppia anaforica sia cementata anche da parallelismi di ordine sintattico o fonico, che contribuiscono a rilevarne l'autonomia; a maggior ragione, quindi, il venir meno nel verso successivo di questa struttura parallelistica (cfr. almeno gli esempi da *Il sogno della vergine*, *Digitale purpurea*, *L'eremita* e *Lasino*) potenzia l'effetto di riapertura dinamica scaturito dalla ripresa, in particolare quando essa, o tramite l'anafora o tramite l'anadiplosi, si colloca all'inizio del nuovo elemento strofico, sintattico e intonativo, o ancora quando la variazione poliptotica è spia e agente di un'evoluzione raziocinante del discorso.

2.1.2. Riprese libere con seconda occorrenza in attacco di strofa

Che nella poesia di Pascoli l'inizio della strofa sia una posizione privilegiata per la collocazione di riprese lessicali è ulteriormente testimoniato dall'alta frequenza (ho contato più di un centinaio di casi) con cui una strofa si apre ripetendo una parola o sintagma contenuti in posizione non marcata, a distanza o comunque a non immediato contatto, nella strofa precedente. Si vedano questi esempi:

Si sente un galoppo lontano
(è la...?),
che viene, che corre nel *piano*
con tremula rapidità.

Un *piano* deserto, infinito;
tutto ampio, tutt'arido, eguale:

[*Scalpitio*]

Volano come uccelli,
morte nel bel sereno:
picchiano nei ramelli
del *roseo pescio*, pieno
de' suoi cuccoli già.

E il *roseo pescio* oscilla
pieno di morte foglie:

[*Foglie morte*]

Tu, piccola sposa, *crescesti*:
man mano intrecciavi i capelli,
man mano allungavi le vesti.

Crescevi sott'occhi che negano
ancora; ed i petali snelli

[*I due cugini*]

È un vecchio che parte; e il paese
gli porta qualcosa che chiese,
cantando sotto il cielo d'oro:
O vivo pan del ciell!...

qualcosa che in tanti e tanti anni,
cercando tra gioie ed affanni, [*Il viatico*, c. d. t.]

Si respira una dolce *aria* che scioglie
le dure zolle, e visita le chiese
di campagna, ch'erbose hanno le soglie:

un'*aria* d'altro luogo e d'altro mese
e d'altra vita: un'aria celestina [*Laquilone*]

E nella notte, che ne trascolora,
un immenso iridato *arco* sfavilla,
e i portici profondi apre l'aurora.

L'*arco* verde e vermiglio arde, zampilla,
a frecce, a fasci; e poi palpita, frana [*Il transito*]

Sono campioni presi senza importanti connotazioni tra i molti possibili, ma il funzionamento dello stilema dovrebbe essere già chiaro. Un lessema o sintagma interno a una strofa e privo di particolare rilievo viene come estrapolato e trasformato nell'impulso lessicale e sintattico della strofa successiva. Il procedimento non solo costituisce un'altra declinazione di quel principio di ripresa e rilancio discorsivo studiato in questo paragrafo, ma comporta anche una messa in evidenza dell'ente designato. In particolare, se la parola ripetuta è pregnante quanto a significato nell'economia del testo, la ripresa in attacco strofico ne promuove un ulteriore ispessimento semantico, aggiungendo eventuali strati allegorici o simbolici. Tra gli esempi riportati sopra si veda il «piano» di *Scalpitio*, che con la ripresa viene corredato di una serie di attributi volti a qualificarne meglio il significato allegorico, relativo alla vita intesa come squallido deserto solo alterato dalla minaccia, lontana ma sempre percepibile, della morte. Oppure si veda, dal *Viatico*, l'insistenza sul «qualcosa»: nella prima strofa resta poco più che un accenno nel quadro paesistico che era stato tratteggiato anche nelle tre quartine precedenti, ma la successiva – questo il testo integrale: «qualcosa che in tanti e tanti anni, | cercando tra gioie ed affanni, | ancora non poté riporre | da portar via con sé» – ne specifica il significato centrale di viatico misterioso per il passaggio della morte.⁶⁵

65. Per Nava 2001b, pp. 270-71, il «qualcosa» va identificato con la fede religiosa, che manca al vecchio del testo così come al poeta di cui il personaggio in questione è la controfigura (come esplicitato dalla richiesta in prima persona dei sei versi conclusivi). L'interpretazione è indubitabile, ma l'allusività con cui il referente è trattato (a partire dal pronome indefinito stesso, che più avanti diventa «nient» e «piccolo perché») fa sì che l'alone di mistero non venga mai dissipato del tutto. Si noti peraltro che un simile procedimento iterativo di intensificazione

2.1.3. *Riprese con seconda occorrenza in attacco di strofa e messa in rilievo da pausa immediata*

L'ultimo fenomeno da analizzare relativamente alle ripetizioni interstrofiche consiste nella ripresa di una parola in attacco di strofa, come accade nel modulo precedente, a cui però segue immediatamente una pausa che isola tale parola sul piano sintattico-intonativo (alcuni esempi sono già stati forniti appena sopra). Lo stilema si presta a diversi esiti, dalla precisazione ragionativa o ragionativo-memoriale:

sorgono sopra l'esile colonna
verde i *miei* gigli:

miei, ch  a deporne i tuberi in quel canto
del suo giardino fu mia madre mesta. [I *gigli*]

Ecco, al cuculo egli cedette il giorno,
e di giorno non volle cantar *pi *.

Non pi  di giorno. Ma la notte! Appena
la luna estiva, di tra l'alabastro [L'*usignolo e i suoi rivali*]

A uno a uno tutti vi ravviso,
o miei compagni! e te, *s *, che abbandoni
su l'omero il pallor muto del viso.

S : dissi sopra te l'orazioni,
e piansi: eppur, felice te che al vento [L'*aquilone*]

alla messa a fuoco descrittiva, non senza eventuali risonanze metaforiche:

sette *case* nel tacito borgo,
sette Pleiadi un poco pi  su.

Case nere: bianche gallinelle!
Case sparse: Sirio, Algol, Arturo! [L'*imbrunire*]

Ma non v'era che il *cielo* alto e sereno.
Non ombra d'uomo, non rumor di p ste.

Cielo, e non altro: il cupo cielo, pieno
di grandi stelle; il cielo, in cui sommerso
mi parve quanto mi pareva terreno. [Il *bolide*]

ma anche a uno sviluppo di tipo lirico o narrativo:

il cielo geme, immobile, lontano,
e l'uomo *pensa*: Non sorger  pi .

simbolica, pur privo di allusioni religiose, coinvolge lo stesso lessema, *qualcosa*, anche nel canto *Il sonnellino*.

Pensa: un'occhiata quale passeggero,
vana, ha gettata a passeggero in via, [In cammino]

di cardellini. *Giungo* dove il greto
s'allarga, pieno di cespugli rossi
di vetrici: il mio luogo alto e segreto.

Giungo: e ne suona qualche frullo, un misto
di gridii, pigolii, scampanellii, [«The Hammerless Gun»]

Si tagliò da una siepe – era un mattino
triste ma dolce – il suo bordone, e, volta
la fronte, *mosse* per il suo cammino.

Si: *mosse*. E quella era la siepe folta
d'un camposanto, ed era il camposanto, [Il bordone]

3. Figure iterative per uno sviluppo raziocinante del discorso

Si è già accennato alla facilità di impiego in senso tendenzialmente ragionato dei numerosissimi poliptoti o figure etimologiche, per come la variazione logico-sintattica si presta facilmente sia all'evoluzione argomentativa della riflessione, sia, esibendo sul corpo della parola tanto il ritorno dell'uguale quanto il sopravvenire dello scarto, alla segnalazione dell'evoluzione stessa. Il basso grado di complessità sintattica della frase pascoliana rende rara l'evenienza in cui una tale ripetizione accompagni uno sviluppo per subordinate argomentative, evidenziando quindi relazioni causali, consecutive, finali, concessive, ecc.,⁶⁶ in certi casi, piuttosto, è proprio la ripresa poliptotica a suggerire se non a sopperire all'assenza di un nesso ipotattico o comunque ragionato. Tra le frasi o segmenti connessi dal poliptoto può stabilirsi un rapporto di tipo esplicativo-causale: «Qui radichi e *cresca!* [infatti/dal momento che] Non vuole, | per *crescere*, ch'aria, che sole, | che tempo, l'ulivo!» (*La canzone dell'ulivo*); oppure aversativo: «quanto, o Pia, *si morì* da che dormi | tu! Pura di vite create | a *morire*, tu, vergine, dormi» (*Lapide*),⁶⁷ o entrambi, uno di seguito all'altro: «Sazio ogni *morto*, di memorie, posa. || [ma] Non i miei *morti*. [infatti] Stretti tutti insieme, | insieme tutta la famiglia *morta*, # piangono» (*Il giorno dei morti*). Il legame può inoltre essere di tipo comparativo, istituendo una similitudine implicita: «[come] Il fior caduto *ravvisò* lo stelo; | [così] io nel fanciullo *ravvisai* me stesso» (*Giovannino*), o an-

66. Casi di questo tipo comunque non sono del tutto assenti, cfr., in frase consecutiva, «Un punto!... così *passaggio*, | che in vero *passò* non raggiunto» (*Allora*), e con rapporto causale: «Noi mentre il mondo *va* per la sua strada, | noi ci rodiamo, e in cuor doppio è l'affanno, | e perché *vada*, e perché lento *vada*» (*Il cane*).

67. Qui la relazione oppositiva è in realtà più complessa, parafrasabile come: «si morì tanto da che tu dormi [= da che sei morta], *ma* proprio perché morta prematuramente tu non hai alimentato la serie mettendo al mondo vite destinate anch'esse alla morte».

cora avversativo ma con sfumatura concessiva: «O morto giovinetto, | anch'io presto *verrò* sotto le zolle, | là dove dormi placido e soletto... | [ma/benché sarebbe stato] Meglio *venirci* ansante, roseo, molle | di sudor, come dopo una gioconda | corsa di gara per salire un colle!» (*L'aquilone*).

Ecco comunque una serie di poliptoti o figure etimologiche raziocinanti, presi liberamente dalle tre raccolte:⁶⁸

ché *sonno* è il terzo, e con lo sguardo acuto
nel nero *sonno* vigila, da un canto,
sappi, il dolore; [...] [I tre grappoli]

Pensa: un'occhiata quale *passaggero*,
vana, ha gettata a *passaggero* in via,
è la sua vita, e impresse nel pensiero
l'orma che lascia il sogno che s'oblia; [In cammino]

che dico? un *parlottare* piano piano.
Ma sì, *parlano* a me, che dalla ripa,
tacito ascolto, il mento su la mano. [«The Hammerless Gun»]

mena il branco alla Pieve, a quei *guamacci*;
per là dicono *guamacci*: è il terzo fieno: [Il ciocco]

Ma del *dolore* che quaggiù dispensa
la tua celeste provvidenza buona,
a me risparmi *il reo dolor che pensa*.

O, s'è destino, per di più mi dona,
con quel che pensa, anche *il dolor* che grida:
l'afa che opprime, il nuvolo che tuona;

pensier che strugga e folgore che uccida!» [L'eremita]

3.1. Figure iterative per la messa a fuoco dell'oggetto

Raggruppato qui alcuni fenomeni iterativi che, pur in modi diversi, tendono a favorire un migliore inquadramento del referente, concreto o concettuale, oggetto della ripetizione.⁶⁹ Innanzitutto, si ha la variante a contatto delle ripe-

68. Specialmente nei *Poemetti*, ma non solo lì, il poliptoto serve altrettanto bene lo sviluppo narrativo del testo, marcando l'avvicinarsi di due eventi/azioni consecutive: «Sbarra il ceppo la pupilla: | *crocchia* e brilla. || E il vegliardo, *al crocchiar*, balza | nella rotta oscurità» (*Al fuoco*), «*mescé* piano | piano, perché non croccolasse, il vino. | Ma, presa l'aria, egli *mesceva* andante» (*Il ciocco*), «Chi picchia? Si rimise in dosso | lo scapolare. Forse alla parete | dell'altra stanza. *L'uscio* non s'è mosso. || Forse qualche educanda. Una ch'ha sete, | ch'ha male... Apri soavemente *l'uscio*. | Entrò. Niente» (*Suor Virginia*), «Ed ecco ogni pupilla | scopre *nel vano focolare* il fioco | fioco riverberio d'una favilla. || Intorno *al vano focolare* a poco | a poco niuno trema più né geme | più» (*Il focolare*).

69. Fenomeno che rientra «nel frequente modo pascoliano di rappresentare la realtà, come qualcosa di non evidente a prima vista, ma che si percepisce per approssimazioni successive» (Stussi 1982, p. 242, dove viene anche riportata una serie di esempi con anadiplosi appositive).

tizioni con focalizzazione studiate in § II 2, 3., per cui la ripresa rilancia il discorso operando allo stesso tempo un avvicinamento dell'ente, avvicinamento che può avvenire attraverso un rafforzamento percettivo, sensibile: «*nero* di pece, a monte, | stracci di nubi chiare: | tra il *nero* un casolare» (*Temporale M*), «sorse e batté su taciturne case | il sole, e trasse d'ogni *vetro* il fuoco. || C'era ad un *vetro* tuttavia, rossastro | un lumicino» (*Il sole e la lucerna*).

In certi casi la messa a fuoco sensibile non avviene solo a fini descrittivi, ma propizia anche lo scatto figurativo, metaforico o simbolico, che sottrae l'oggetto al piano meramente referenziale. Mediante una personificazione: «fendendo al *ciel* non senza acute strida. | Ora quel *cielo* sembra che m'irrida, | mentre vado così, grondon grondoni» (*In alto*); un'intensificazione di connotati già metaforici: «il dì s'esala, il cuore in una pia | *ombra* si chiude; || e l'anima in quell'*ombra* di ricordi | apre corolle che imbocciar non vide» (*Nel giardino*); un'associazione sinestetica: «Ognuno è sorto dal suo giaciglio; | accende il *lume* sotto la trave: | sanno quei *lumi* d'ombra e sbadiglio, | di cauti passi, di voce grave» (*Le ciaramelle*); un'interrogativa con effetto di allargamento e indeterminazione simbolica:⁷⁰ «e i pioppi a mezz'aria man mano | distendere un penero verde | lunghesso la *via* che si perde | lontano. || Qual è questa *via* senza fine | che all'alba è sì tremula d'ali?» (*Le rane*).

Altrove il processo di messa a fuoco si svolge su un piano astratto-ragionativo, benché non vi manchi quasi mai una forte componente affettiva e sentimentale: «Hai freddo? paura? C'è un tetto, | c'è un *cuore*, c'è il *cuore* che t'ama | qui! Riameremo. T'aspetto» (*Notte d'inverno*), «Tra gli autunnali *giorni* ricorre | al mio pensiero sempre quel *giorno*, | che dal palazzo, dalla gran Torre, | facemmo un tanto mesto ritorno» (*Il nido di «farlotti»*), «Sei stanco: è vero? Hai male al cuore. | Quel male l'ebbi anch'io, *Zvani!* | È un male che non fa dormire» (*Commiato*, c. d. t.), «Suor Virginia il *fiordoglio* della vita | doveva fare: il cielo era già rosso: | il suo *fiordoglio*» (*Suor Virginia*).

La ripetizione partecipa anche alle figure logiche della *correctio* e della similitudine,⁷¹ entrambe strumento di un progredire razionale e chiarificante dell'argomentazione. La replica del singolo lessema obbedisce, oltre che a eventuali esigenze fonico-ritmiche, a un intento dimostrativo, per cui il referente iterato – che, nel caso della similitudine, costituisce il ponte che collega i due termini di paragone – riceve un'evidenza ulteriore, sia essa di tipo visivo e

70. Questo uso delle interrogative è un altro stilema pascoliano, e a commento dei versi riportati Nava (2001b, p. 369) rimanda opportunamente ad altri luoghi dei *Canti* e di *Myricae* (nella fattispecie: *Patria*, 18; *Germoglio*, 13-20; *La guazza*, 9-10: peraltro, almeno nel primo e nel terzo caso, proprio la ripetizione entra in gioco ad amplificare l'effetto indeterminante dell'interrogativa, cfr. la costruzione anaforico-parallelistica dalla *Guazza*: «*Chi* passa per *tacite* strade? | *Chi* parla da *tacite* soglie?»).

71. Per entrambe le figure spiccano, quanto meno sul piano dell'incidenza quantitativa, i *Canti di Castelvecchio*.

più generalmente sensibile oppure di tipo ragionativo e concettuale (con una decisa preminenza di *correctiones* e similitudini verbali su quelle sostantivali o aggettivali). Ancora una volta, le variazioni poliptotiche ed etimologiche, trasversali a tutti i moduli, possono sottolineare il movimento di sviluppo.

Correzioni: «Lo so: non *era* nella valle fonda | suon che s'udia di palafreni andanti: | *era* l'acqua che già dalle stillanti | tegole a furia percotea la gronda» (*Rio salto*), «e non c'era altro suono di *campana*, | se non della *campana* delle nove» (*Il ciocco*), «*Pensa* a tutto, ma non *pensa* | a sparcchiare la mensa» (*La tovaglia*), «non *veder* là un doppio teschio esangue || dietro la siepe, e due vili ombre nere | fuggir nell'ombra, ma *veder* te, noi?» (*Il ritratto*); «che speriamo, io e tu, che mi somigli! | che *dia su* me, non *dia su* lui, l'accétta!» (*Il vecchio castagno*).

Similitudini e paragoni: «E voi le braccia dall'asil lontano | a me *tendete*, siccome io le *tendo*, | figli, a voi, disperatamente invano» (*Il giorno dei morti*), «Pareva, un *incontro* di loro, | l'*incontro* di due lucherini» (*I due cugini*); «*cantavano* come non sanno | *cantare* che i sogni nel cuore, | che *cantano* forte e non fanno | rumore» (*Il sonnellino*), «la *docile* macchina gira | serena, | qual *docile* servo, una volta | ch'ha inteso, né altro bisogna» (*La canzone del girarrosto*), «Con lei *parlavo*, ella *parlava* meco, | come una voce nella valle ombrosa | *parla* con l'eco» (*La fonte di Castelvecchio*); «*fa*, come io *faccio*, il miele di sua vita» (*Il vischio*), «Ma *fa*, il lavoro, come *fa* la lima: | pulisce e rode: l'armi e l'uomo» (*Le armi*; si noti anche il tono sentenzioso della frase).

Una migliore specificazione dell'oggetto è promossa anche dalle ripetizioni appositive, tanto libere quanto coincidenti con figure iterative specifiche (anadiplosi e anafore in particolare): «e già l'occhio *dal cielo* ora si toglie; | *dal cielo* dove un ultimo concerto | salì raggando e dileguò nell'aria» (*Il nido*), «l'*orma* che lascia il sogno che s'oblia; | un'*orma* lieve, che non sa se sia | spento dolore o gioia che non fu» (*In cammino*); «È oltre *mare* l'Alpe loro, | *mare*, donde nasce il dì» (*Il compagno dei taglialegna*), «gira intorno *una lanterna* accesa: | *una lanterna* pendula che oscilla | nella mano d'un bimbo» (*Il ciocco*), «c'era un *lume*, lassù, in ma' mai, | un gran *lume* di fuoco e d'oro, | che andava sul cielo canoro» (*Il fringuello cieco*), «nella vostra *lingua* di gitane, | una *lingua* che più non si sa» (*Addio!*); «un'*aria* d'altro luogo e d'altro mese | e d'altra vita: un'*aria* celestina | che regga molte bianche ali sospese...» (*Laquilone*), «E venne il *vino* arzilla, | e bevve ognuno: il *vino* aspro, raccolto | quando nei campi già piangeva il grillo» (*La veglia*), «A letto, il buio li fasciò, gremito | d'*ombre* più dense; vaghe *ombre*, che pare | che d'ogni angolo al labbro alzino il dito» (*I due fanciulli*).

Questa tipologia iterativa è abbastanza vicina alla ripetizione con disgiunzione dei due membri ripresi. Si è già visto come la figura tenda a favorire lo sviluppo del discorso in senso analitico, promuovendo una più dettagliata connotazione dei due referenti. Qualche esempio tra quelli non ancora riportati

tati, in particolare dai *Canti*, di nuovo il libro più interessato dal fenomeno: «Tutto, intorno, *screpola rotto*. | Tu frulli ad un tetto, ad un vetro. | Così *rompere* odi lì sotto, | così *screpolare* lì dietro» (*Luccellino del freddo*), «tre, poi cinque e sette *voci*, | lente e languide, di *gente*: | *voci* dal borgo alle croci, | *gente* che non ha più niente» (*L'or di notte*), «sopra un grano di polvere *dell'ala* | *della falena* che ronzava al lume: | *dell'ala* che in quel punto era nell'ombra; | *della falena* che coi duri monti | e col sonoro risciacquar dei mari | mille miglia in quel punto era trascorsa» (*Il ciocco*), «Dal *male* il *bene*: | *bene* che nasce, *male* che fu →» (*Passeri a sera*).⁷²

6. Conclusioni

1. Ripetizioni e «amplificatio»

Se, nel caso di Pascoli e a differenza di quanto è avvenuto per D'Annunzio, alle figure iterative che apportano un incremento patetico al tono del testo non è stato dedicato un paragrafo specifico, ciò non dipende dall'assenza di questo macro-fenomeno dalla poesia del primo. Del resto, l'impiego della ripetizione a fini di *amplificatio* è così iscritto nello stile poetico tradizionale da costituire un fatto grammaticale, in sé poco marcato, e la scelta di insistervi relativamente alla poesia dannunziana è stata motivata dalla varietà di moduli e dall'oltranza quantitativa con cui questo fine viene lì perseguito, laddove in Pascoli l'insieme di fenomeni appare meno diffuso e meno caratterizzante. Rinvio al prossimo capitolo per un confronto più dettagliato tra i due poeti su questo punto, mentre tenendosi a Pascoli il discorso può partire dalla *geminatio* e dall'anafora, le due figure più connotate dal coinvolgimento di vocativi, di esclamative o interrogative e, benché molto più raramente, di imperativi.⁷³

72. Dai *Poemetti* riporto questi due esempi notevoli, il primo per il carattere quasi epitetico dell'ampliamento, consonante allo statuto epico che la narrazione cerca di conferire alle vicende contadine, il secondo per il forte tasso di analiticità esplicativa che scorpora il nesso: «*Dore* al giogo, *Nando* | era alla coda: *Nando*, il suo maggiore, | che ammoniva le bestie a quando a quando, | *ll* tarde, e la forza pargola di *Dore*» (*Nei campi*), «Ognuno si godeva i *cari* | *ricordi*, *cari* ma perché *ricordi*» (*Italy I*).

73. La scarsa frequenza di riprese dell'imperativo rientra nel generale atteggiamento non positivo dell'io lirico pascoliano, e in questo senso i casi di insistenza sono per lo più costituiti da preghiere giocate nell'ambito del dramma familiare (a Dio per impetrare il perdono dell'assassino del padre: «*Perdona* all'uomo, che non so; *perdona*», «*dàgli* oro e nome; *dàgli* anche l'oblio; | tutto: ma i figli miei mangino il pane», *Il giorno del morti*; o alla madre stessa, nel perenne bisogno di rassicurazione: «Ma *dimmi*, o madre, *dimmi* almeno, | se nel tramonto del suo giorno | tuo figlio si deve sereno | preparare per un ritorno!», *Commiato*), oppure richieste regressive di inazione («*Nascondi* le cose lontane, | *nascondimi* quello ch'è morto! # *Nascondi* le cose lontane | che vogliono ch'ami e che vada!», *Nebbia*; «*Lasciami* immoto qui rimanere # *Lascia* che guardi

Tanto le epanalessi quanto le anafore appaiono concentrate in una particolare zona tematica della poesia pascoliana, quella maggiormente caratterizzata dall'incandescenza emotiva e dai toni patetici: mi riferisco ovviamente all'area del funebre-familiare, con la trama di relazioni che si stabiliscono tra i componenti del nido familiare e specialmente tra l'io lirico e i genitori, che entrano nell'universo comunicativo del soggetto per mezzo del ricordo o di colloqui in grado di connettere temporaneamente la dimensione dei vivi con quella dei morti. I testi più colpiti sono allora quelli in cui il nucleo tematico in questione è ampiamente presente e sviluppato, come *Il giorno dei morti*, *Colloquio*, *Un ricordo*, *Il nido di «farlotti»*, *Il ritratto*, *La cavalla storna*, *Commiato*, *Tra San Mauro e Savignano* e in generale le liriche del "Ritorno a San Mauro", a cui si aggiunge un'altra poesia "del nido" quale è *Italy*.

Che il patetico costituisca uno dei livelli che compongono la multistratificata lingua poetica di Pascoli è fatto incontestabile (cfr. soprattutto Bàrberi Squarotti 1966), così come lo è il carattere insieme vittimistico e melodrammatico che il patetismo di regola vi assume; proprio l'uso della ripetizione contribuisce spesso e volentieri a questo tipo di innalzamenti, che puntano dritti all'empatia commossa del lettore. Come detto, ciò avviene nelle tipiche situazioni – il colloquio con i genitori defunti su tutte – e in relazione

dentro il mio cuore, | *lascia ch'io viva del mio passato*», *L'ora di Barga*). In entrambe le modalità, il locutore si colloca in una posizione di debolezza e inferiorità implorante rispetto al destinatario. Più di frequente, stante la dispersione delle voci che caratterizza la poesia pascoliana in particolare fuori da *Myricae* (cfr. Contini 1970a e Soldani 2010), le ripetizioni di imperativi, che qui si possono diventare comandi a tutti gli effetti, cadono nel discorso di agenti esterni, siano essi figure umane o oggetti personificati. Queste iterazioni, allora, acquistano non di rado un carattere pedagogico, che spazia dal precetto pratico all'esortazione latamente esistenziale. La consueta voce dei defunti sostiene l'io per dissuaderlo dalla tentazione della morte: «No... no... *Di'* le devozioni! # *ridille!* vedrai che ti passa # Piuttosto *di'* una requie per noi!» (*La voce*), ma la persuasione può avere un segno diverso, come nel caso delle campane della *Mia sera* («E mi dicono, *Dormi!* | mi cantano, *Dormi!* sussurrano, | *Dormi!* bisbigliano, *Dormi!*»). Nei *Poemetti*, invece, l'intenzione didascalica riguarda piuttosto il lavoro quotidiano dei campi: «quel gridio! – *Seminate! Seminate!*» (*Nei campi*; a "parlare" sono i grilli), «*Menami* alle covette della strada, | *menami* un poco nella selva ai cesti», «che *dia* su me, non *dia* su lui, l'accetta!» (*Il vecchio castagno*, con l'albero a parlare in prima persona), «ed ecco che ogni stajo | che mando, dice: – *Mandami*, fo cesto; | *mandami*: imboccio. – Io mando al buon mugnaio. | – *Mandami*: impongo; *mandami*: rassodo» (*Grano e vino*, col primo dei due elementi del titolo che dà ordini qui). A proposito di questo fenomeno, Soldani 2010, p. 183 aveva individuato il senso pedagogico che anima, nei *Canti*, le parole delle voci esterne all'io del poeta, e un tale intento sarebbe da mettere in rapporto con la «funzione primaria» di queste voci, vale a dire «esprimere il fondo autentico delle cose». Con i dovuti assentamenti, l'affermazione conserva la sua validità anche per i *Poemetti*, dove l'immediatezza pratica delle istruzioni che gli agenti naturali impartiscono all'uomo è direttamente connessa alla verità cosmica dei cicli stagionali e dell'armonia che il lavoro umano stabilisce con essi. Le pur non frequenti iterazioni imperative confermano allora questa sorta di ripartizione dei ruoli, per cui è alle voci altre rispetto al soggetto poetico che viene affidato il compito di portare verità profonde (cfr., per fare solo un esempio, la bambina in dialogo con il poeta in *Per sempre*), laddove l'io lirico, con tali iterazioni, tende piuttosto all'animazione patetica della situazione o alla resistenza regressiva nei confronti del mondo esterno.

alle tipiche figure umane – la sorella Maria, l'orfano, il morto anzitempo, il mendico specie se fanciullo – di un pathos quasi sempre lacrimevole più che roboante, commiserativo più che magniloquente. Così le anafore e le epanallesi esclamative sottolineano potenziano il dramma del momento quando, per esempio, il bimbo perde la madre che ha però lasciato un tozzo di pane a (non) saziare la sua fame: «Moriva sul letto di strame; | tu, bimbo, dormivi sicuro. | *Che* pianto! *che* fame! | ma c'era un rosicchiolo duro» (*Il rosicchiolo*), o quando l'io intraprende la ricerca angosciosa del cuginetto, ricerca il cui esito appare già segnato dai primi versi dal riferimento all'albero funebre: «Io dissi a quel vecchio, "Dove?" Io | cercava un fanciullo mio buono, | smarrito: il *mio* Placido: *mio!* || Cercavo quelli occhi (... un cipresso?)» (*Placido*), o ancora quando il piccolo mendicante, dopo il dignitoso rifiuto dell'elemosina elargitagli dal poeta adulto, ritorna alla propria condizione di orfano e di affamato: «e chiamava sua madre, che sorta | pareva da nebbie lontane, | a vederlo; poi ch'erano, *morta* | lei, *morta!* ma lui senza pane» (*Fanciullo mendico*).⁷⁴

Per quanto riguarda il dialogo con i propri morti, poi, un posto particolare è occupato dalle geminazioni e anafore vocative, che, almeno in *Myricae* e nei *Canti*, coinvolgono spesso i membri del nucleo familiare. Il raddoppiamento, in questi casi, ha senz'altro una funzione attanziale, di evocazione e convocazione delle *umbrae*, ma appare in primo luogo come lo strumento primario per l'animazione di momenti segnati da un alto grado di incandescenza emotiva: «O *figli, figli!* vi vedessi io mai! | io vorrei dirvi che in quel solo istante | per un'intera eternità v'amai» (*Il giorno dei morti*), «di caldo s'empì quella mano... || o *mio padre*, di sangue! L'anello | lo tenne sul cuore mia madre... | o *mia madre!* Poi l'ebbe il fratello | mio grande... o *mio piccolo padre!*» (*L'anello*), «O *madre! o madre!* non era vero?» (*Il nido di «farlotti»*), «O *madre*, fa ch'io creda ancora | in ciò ch'è amore, in ciò ch'è luce! | O *madre*, a me non dire, Addio, | se di là è, se teco è Dio! →» (*Commiato*).

2. Ripetizione come veicolo di scambio tra piani rappresentativi e conoscitivi

È soprattutto in § II 1 che si sono individuati stilemi iterativi per mezzo dei quali l'insistere sul medesimo lessema può produrre effetti regressivi quanto a punto di vista e derealizzanti quanto a consistenza del referente. La *gemi-*

74. Nemmeno il tema dei figli non nati, così importante nell'universo simbolico di Pascoli (cfr. p. es. Croce 1964b e Barberi Squarotti 1966), può restare immune dal patetismo suscitato a forza di iterazioni, come in queste due terzine del *Sogno della vergine*, dove all'anafora vocativo-esclamativa ne segue una triplice dello stesso tipo rafforzata dal parallelismo e da altre riprese interne: «O figlio d'un intimo riso | dell'anima! o *fiore non nato* | da seme, e sbocciato improvviso! || Tu *fiore* non retto da stelo, | Tu luce *non nata* da fuoco, | Tu simile a stella del cielo».

natio di aggettivi e verbi, in particolare,⁷⁵ tende a questo duplice esito funzionando come un equivalente linguistico dello stupore mimetico provato dal poeta-fanciullino di fronte ai fenomeni del reale. Lo sforzo di immediatezza e precisione definitoria conduce al contempo a una dissoluzione o vibrazione delle forme al di fuori dei contorni che esse mostrerebbero nel quadro di una rappresentazione denotativa:⁷⁶ emblematiche in questo senso le moltiplicazioni verbali iconiche, che nella riproduzione elementare della continuità di un'azione finiscono il più delle volte per dare alla scena tonalità fiabesche (cfr. «per chi vaga in mezzo alla tempesta, | per chi *cammina, cammina, cammina*», *Il giorno dei morti*) o per alterarla tramite una percezione ossessionata diversa rispetto a quella obiettiva dell'osservatore adulto (il punto di vista può essere per esempio animale: «l'acqua vi trabocca e sbalza: | dentro, il coltello *gira gira gira*», *Il torello*), o ancora per insinuarvi un senso di inquietudine, ottenuto magari, senza nemmeno arrivare all'onomatopea in senso stretto, tramite insistenze foniche («Ed il treno s'appressa | *tremando tremando* | nell'oscurità», *Notte d'inverno*).

La ripetizione, «provocatrice elementare di meraviglie, catalizzatrice di prospettive favolose» (Valentini 1973, p. 32), si colloca insomma all'interno di quell'apparato di tecniche pascoliane (che ha nell'ambito degli accostamenti analogici, metaforici e sinestetici le sue armi più clamorose) funzionanti come veicoli di scambio tra piani diversi della realtà o, per meglio dire, della percezione della realtà. Così, per esempio, sintetizza Traina:

La mimesi è il punto di partenza della poesia pascoliana. Non il punto d'arrivo (e perciò il Pascoli non è un verista): la realtà visibile diviene simbolo dell'invisibile, e l'una si sovrappone all'altra senza annullarla, nella più tipica, forse, delle presenze pascoliane, dove l'estrema determinatezza della prima si accampa sullo sfondo indistinto dell'altra. I due ordini di realtà sono legati fra loro dai più caratteristici stilemi del poeta, per es. dalle onomatopee che da echi fedeli delle sensazioni divengono voci del mistero, come il «chiù» dell'assiuolo, e dalle ripetizioni e corrispondenze foniche, lessicali e sintattiche che tessono fra un ordine e l'altro una fitta trama musicale. (Traina 1971, pp. 14-5)

Le iterazioni mimetico-infantili, come del resto gli altri fenomeni di ripresa

75. Ma, sempre restando nell'ambito della *geminatio*, vanno segnalate almeno quelle epanallessi in cui i puntini che separano le due occorrenze danno un effetto di sospensione allusiva; o ancora va ricordata la discreta frequenza con cui questa figura è collocata in chiusura di testo o di movimento metrico-sintattico, con effetti simili in termini di suggestività sfumata.

76. Si tratta del resto della «tipica operazione pascoliana» secondo Pasolini (1973b, p. 296), operazione consistente «1) in una riduzione del mondo esterno ad alcuni suoi dati: giustapposti, elencati dai sensi, e minimi [...]; 2) in una dilatazione di quei dati a simboleggiare la parte non sensibile del mondo». Più in generale, siamo in presenza della fondamentale dialettica della poesia di Pascoli – individuata da Contini 1970a ma, di fatto, con infinite specificazioni, da pressoché tutti i lettori – tra determinato e indeterminato.

cantilenante visti nel primo paragrafo, governano e consentono la comunicazione tra questi livelli, che sono differenti «ordini di realtà», sì, ma anche, di conseguenza, differenti ordini di linguaggio. Le onomatopее sono sotto questo profilo massimamente indicative, perché è vero – come sottolineato da Traina e in generale dalla maggior parte dei lettori di Pascoli – che esse passano da «echi fedeli delle sensazioni» a «voci del mistero»; ma si può riconoscere come ai fini di questo passaggio (benché sarebbe più corretto parlare di compresenza) proprio le ripetizioni delle cellule foniche dell'onomatopea svolgano un ruolo decisivo. L'iterazione dà consistenza iconica all'imitazione di suoni prolungati nel tempo (canti di uccelli, rintocchi di campane, ecc.) e insieme li carica di vibrazioni simboliche. La massima presa diretta sulla realtà fenomenica si rovescia in qualcosa di irrazionale o di pre-razionale, e ciò non avviene solo grazie alle repliche immediatamente consecutive: Traina ha citato l'esempio forse più celebre, per il quale va precisato che se il *chiù* dell'assiuolo può assurgere al rango di «voce del mistero», ciò è innanzitutto dovuto al suo continuo e regolare ripresentarsi in forma di ritornello.⁷⁷

Si diceva, però, che i livelli resi comunicanti dalla ripetizione sono anche livelli linguistici, in particolare quelli pre- e post-grammaticale in mutevole contatto con il livello grammaticale standard. All'analisi e agli esempi riportati in § II 1, 1.3., peraltro, si può aggiungere proprio quello del verso dell'assiuolo: Pasquini (1991, pp. 126-27) per primo, credo, ha rilevato che in effetti «chiù» è l'esito legittimo di PLUS «per una bella porzione della penisola, almeno sotto la linea Volturmo-Biferno». Anche qui, in modo simile a quanto accade nello «sweet» di *Italy*, dove però interveniva la lingua straniera a complicare il quadro, semantico e pre-grammaticale sono condensati nello stesso lessema, e il ritornello, anche sollecitando l'allusione letteraria al «nevermore» del *Corvo* di Poe, fa risaltare questa pluridimensionalità della parola, in concorrenza con altri fattori fonosimbolici (la cupezza della vocale [u]) ed esplicitamente semantici (la definitiva connotazione di «pianto di morte» nell'ultimo verso non ritornellato).

2.1. *Superamento della realtà sensibile e sconfinamenti simbolici*

La funzione “ponte” della ripetizione si esercita dunque lungo direttrici molteplici, in buona sostanza parallele ma non del tutto coincidenti: quelle appena citate tra realtà fenomenica e realtà *autre* e tra livelli linguistici gram-

77. Sul valore perturbante e allusivo del ritornello, cfr. Esposito 2003: «La ripetizione, quanto più identica a se stessa, è anche elemento destabilizzante e straniante, è il “perturbante” (*unheimlich*) di Freud, perché mette in dubbio il senso stesso di un procedere che ci fa ritrovare sempre al punto di partenza»; e poco più oltre: «Il ritornello [...] è allora quello che, mettendo in dubbio il discorso lineare e responsabile del nostro io adulto invita a coglierne le contraddizioni e le sollecitazioni nascoste, alludendo a una realtà “altra” che sta *dietro* o *sotto* piuttosto che *nelle* parole» (pp. 147-48, c. d. t.).

matali e altri più o meno eccentrici, alle quali andrà poi aggiunta quella tra piano denotativo e piano simbolico. L'esempio dell'*Assiuolo* è in tal senso eloquente, e in effetti i ritornelli in generale possono condurre a esiti analoghi, così come accade talvolta con quelle ripetizioni che parrebbero promuovere una messa a fuoco dell'oggetto iterato e che ne ampliano invece il valore simbolico.

Per quanto riguarda i ritornelli, tra i più emblematici va senz'altro citato lo «*Zvanî*» della *Voce*, dove il nomignolo vezzeggiativo romagnolo, forte della quasi omofonia con il passato remoto del verbo *svanire* e dell'ossessivo ripresentarsi in qualità di ritornello, suggerisce un movimento e un'attrazione regressivi sotterranei al messaggio esplicito della voce, che è invece un'esortazione volta a esorcizzare «la volontà di autodissolvimento» dell'io lirico (Nava 2001b, p. 129).

Relativamente alle ripetizioni con focalizzazione sull'oggetto, si possono citare per esempio alcuni casi di ripresa con sostantivazione. Cfr. la notazione cromatica nella *Tovaglia*: nella prima strofa si parla semplicemente della «tovaglia bianca» che rimane una volta sparecchiata la cena, e qui siamo ancora entro i confini della denotazione; nella seconda strofa, però, con l'oggetto carico dell'interpretazione folclorica che vi è associata,⁷⁸ l'assolutizzazione, senza più riferimenti espliciti alla tovaglia, dell'aggettivo sostantivato «quel bianco» – secondo il tipico procedimento pascoliano di messa in evidenza della qualità rispetto all'ente qualificato, per cui si è già rimandato a Contini 1970a – è funzionale alla creazione di quello spazio magico di compenetrazione, al tempo stesso favolistica e angosciosa, tra mondo ctonio e mondo dei viventi:

Entrano, ansimano muti.
Ognuno è tanto mai stanco!
E si fermano seduti
la notte attorno a quel bianco.
Stanno lì sino al domani,
col capo tra le due mani,
senza che nulla si senta,
sotto la lampada spenta.⁷⁹

⁷⁸ È Pascoli stesso a spiegare che «in Romagna si raccomanda veramente di sparecchiare dopo cena, perché, se si lascia la tovaglia sul tavolo, *vengono i morti*» (in Nava 2001b, p. 438, c. d. t.).

⁷⁹ Per un altro esempio di sostantivazione si veda il «qualcosa» del *Sonnellino*, che nel passaggio da pronomi e sostantivo contribuisce all'atmosfera di indeterminazione che caratterizza la lirica prima del risveglio conclusivo. Una catena iterativa che coniuga messa a fuoco e ispessimento simbolico è poi quella dello «squillo» che nella myricea *In cammino* scuote il pellegrino prossimo alla resa. Da semplice ancorché misterioso suono, lo squillo diventa nel finale, dopo una serie di riprese, un ambiguo segnale guida per il vagabondo: da un lato stimolo all'azione e alla ripresa del cammino, dall'altro, implicitamente, attrazione verso il nulla. Questa l'ultima strofa, dove si vede bene questa ambivalenza dell'atto del pellegrino, che emana un'energia vitalistica insieme a un senso di serena accettazione dello svanire "oltre": «Sono passate... Ma la testa alzava | dalla sua pietra intento il pellegrino | a quella voce, e tra la nebbia cava | riprese il

2.2. *Dissoluzione della realtà sensibile*

Un'ultima frontiera che la ripetizione può contribuire a varcare nella poesia pascoliana è quella tra essere e nulla, in un movimento che presenta evidenti punti di contatto con quello collegante mondo fenomenico e mondo "altro", stante la prossimità tra il processo di sfumatura della percezione sensibile e il tendenziale dissolvimento dell'oggetto, concreto o astratto che sia. Di fatto, questo secondo si configura come esito estremo del primo processo, e ancora una volta sono le epanalessi viste nel primo paragrafo, con i loro frequenti effetti di indeterminatezza e di attenuazione, di allontanamento illimitato e di indebolimento percettivo, a costituire lo stilema principe di questa tensione alla smaterializzazione del reale. Naturalmente, in casi come questi, la semantica dei lessemi iterati svolge un ruolo decisivo: proprio l'incontro tra la predilezione per sostantivi come *ombra*, *orma*, *sogno*, *eco*, aggettivi come *lontano*,⁸⁰ *lento*, avverbi e locuzioni avverbiali come *pian piano*, *laggiù*, *in fondo*, pronomi o aggettivi già indefiniti come *qualcosa* (per tenersi a una lista assai incompleta ma già rivelatrice), e l'impiego a vasto raggio della ripetizione realizza le combinazioni più efficaci – fino a casi di sdoppiamento ed elevazione al quadrato, cfr. per esempio «l'eco dell'eco» (*Canzone d'aprile*) o «l'ombra del sogno e l'ombra della cosa» (*L'eremita*) – per approdare a quella dissoluzione/negazione dell'esistente tematizzata, del resto, in non poche poesie pascoliane.

In certi casi, poi, la ripetizione si estende, sempre ai fini del tendenziale o totale annullamento, all'intera compagine testuale. Ciò riguarda per esempio le poesie che hanno come tema la felicità: le due omonime di *Myricae* e dei *Poemetti* e, soprattutto, *Allora*. Sul vortice iterativo di quest'ultima, con la struttura circolare di ciascuna strofa e la ripresa testa-coda con raddoppiamento dell'aggettivo chiave «felice», e su come tale vortice sia consustanziale al progressivo annullamento della felicità tematizzata dalla lirica ci si è già soffermati più volte nei paragrafi precedenti. Ma si veda l'effetto analogo che il sistema iterativo dell'elegia myricea, pur senza giungere all'oltranza impeccabile di *Allora*, riesce a ottenere:

Quando, all'alba, dall'*ombra* s'affaccia,
discende le lucide scale
 e vanisce; ecco, dietro la traccia

suo bordone e il suo destino: | tranquillamente seguì il cammino | dietro lo squillo che vanì laggiù».

80. Il potere di dissolvenza connesso a questo aggettivo (e in generale all'intero campo semantico della lontananza) era stato ben individuato da Traina (1971, pp. 77-8) anche nella poesia latina di Pascoli. Per la poesia italiana cfr. per esempio Vallone 1962, pp. 92-3. Un discorso ampio e particolareggiato sulla generale tensione smaterializzante e derealizzante del linguaggio pascoliano è in Flora 1959, pp. 117-201 e, con attenzione anche ai processi variantistici, in Carrozzini 2006.

d'un fievole sibilo d'ale,
 io la inseguo per monti, per piani, 5
 nel mare, nel cielo: già in cuore
 io la vedo, già tendo le mani,
 già tengo la gloria e l'amore...

Ahi! ma solo al tramonto m'appare,
 su l'orlo dell'*ombra*, LONTANO, 10
 e mi sembra in *şilenzio* a c c e n n a r e
 LONTANO, LONTANO, LONTANO.

La via fatta, il trascorso dolore
 m'a c c e n n a col tacito dito:
 improvvisa, con lieve stridore, 15
discende al *şilenzio* infinito.

Ho evidenziato solo alcune delle molteplici ripetizioni della poesia, per le quali si può incominciare col misurare la consistenza semantica delle parole coinvolte: «ombra», «discende», «lontano», «silenzio», «accenna»: i sostantivi spiccano per il loro carattere negativo (negazione del corpo, negazione del suono), i verbi sono legati alla sparizione o a un'allusione vaga, mentre sulle implicazioni dell'avverbio *lontano* non serve soffermarsi ulteriormente. L'iterazione di questi lessemi si infittisce nella terza quartina, dove non soltanto le parole citate sono quasi tutte presenti, ma il passaggio è dominato dall'avverbio, distanziante fino all'evanescenza, in rima identica e in epanalessi triplice a saturare l'intero novenario; infine, nell'ultima strofa, si concentrano tre delle parole in questione e spiccano la ripresa circolare di «discende» (in anafora tra il v. 2 e l'ultimo, come accadeva con il «felice» di *Allora*), a sigillare la definitiva scomparsa di una felicità mai toccata,⁸¹ e quella con sostantivazione e potenziamento attributivo di «silenzio». Tanto la semantica dei lessemi iterati quanto le figure di ripetizione utilizzate (in particolare i moduli coinvolgenti «lontano» e il ritorno circolare di «discende», figura facilmente impiegabile per suggerire l'idea di vanificazione, di annullamento del movimento) agiscono a favore della neutralizzazione, già accennata all'inizio ma via via più totalizzante nella seconda metà della poesia, della ricerca di una condizione inatingibile e, di conseguenza, di neutralizzazione della condizione stessa. Tale condizione di felicità, del resto, relegata nel titolo, non viene mai nominata all'interno dell'elegia, qualificandosi così da assenza a guidare idealmente un percorso che non può che aprire vuoti su vuoti («L'ellissi del soggetto s'addice

⁸¹ Ma nella tensione ad afferrare un oggetto sempre sfuggente sono significative anche le iterazioni grammaticali della seconda quartina, che sostengono l'incalzare vano della felicità da parte dell'io fino all'illusione di avvicinamento e addirittura raggiungimento («già tengo la gloria e l'amore...»).

alla predicabilità solo negativa della felicità», Nava 1978, p. 151).⁸²

Un corollario rilevante riguarda i casi in cui a venire coinvolto nel processo di dissolvimento è l'io lirico stesso, in un autoannullamento regressivo del soggetto riscontrabile (e non di rado direttamente tematizzato) in molti luoghi della poesia pascoliana, specialmente in situazioni che hanno a che fare col sonno, col momento onirico, con la malattia o con la presenza di fattori di ottundimento sensoriale, com'è per esempio la nebbia. Riporterò solo due esempi massimamente evidenti, peraltro celeberrimi: *l'anticlimalax* scandita dall'epifora ninnananna di «Dormi», nella *Mia sera* (riporto interamente la strofa conclusiva, c. d. t.):

Don... Don... E mi dicono, Dormi!
 mi cantano, Dormi! Sussurrano,
Dormi! bisbigliano, Dormi!
 là, voci di tenebra azzurra...
 Mi sembrano canti di culla,
 che fanno ch'io torni com'era...
 sentivo mia madre... poi nulla...
 sul far della sera.

Oppure il restringimento del campo e il movimento come a ritroso nel tempo soggettivo, fino al risucchio nel nulla, che il «suono di ninne nanne» delle ciaramelle (non a caso udito dall'io «tra il sonno») opera appoggiandosi, oltre che sull'andamento cantilenante del doppio quinario, sulla serie di versi bimembri anaforici retti dal medesimo sintagma:

ed ecco alzare le ciaramelle
 il loro dolce *suono di chiesa*;
suono di chiesa, suono di chiostro,
suono di casa, suono di culla,
suono di mamma, suono del nostro
 dolce e passato pianger di nulla.

82 Al processo di rarefazione estrema possono naturalmente essere sottoposti anche enti concreti, come un paesaggio. Una lirica in cui le ripetizioni svolgono una funzione importante a questo scopo è per esempio *La sirena*, eloquente almeno a partire dalla seconda quartina, con la *geminatio* distanziante il canto della «Sirena» e il ritmo cullante dei novenari dattilici aiutato dall'anafora della copulativa: «E sembra che salga, che salga, | poi rompa in un gemito grave. | E l'onda sospira tra l'alga, | e passa una larva di nave»; versi a cui seguono due strofe connesse entrambe da un'anadiplosi con predicazione relativa tesa ancora a un progressivo dissolvimento dell'ente: «e passa *una larva di nave*: || *un'ombra di nave* che sfuma | nel grigio, ove muore un grido; | che porta con sé, nella bruma, | dei cuori che tornano al lido: || al lido che fugge, che scese | già nella caligine, via; | che porta via tutto, le chiese | che suonano l'avemaria» (e si noti anche l'insistere sull'avverbio «via»). Questo fino all'ultima quartina, che è un capolavoro di rarefazione e indefinitazione del quadro, a partire dalle scelte lessicali (evidenzio in corsivo le parole riprese dalle strofe precedenti, a cui potrebbe essere aggiunta l'affinità tra «che s'alza» e «che salga»): «le case che su per la balza | nel *grigio* traspaiono appena, | e l'*ombra* del *fumo* che s'alza | tra forse il brusio della cena».

3. *Valore costruttivo della ripetizione*

Che faccia vibrare l'oggetto di allusioni simboliche o che spinga verso il suo annullamento, che apra alla percezione di una realtà situata oltre il mondo delle apparenze sensibili proprio mentre cerca di aderirvi al massimo grado o che negozi lo scambio linguistico e conoscitivo tra il semantico e l'asemantico (segnalato magari dal livello pre-grammaticale del linguaggio), che in generale contribuisca all'istituzione di quei percorsi alternativi al messaggio concettuale esplicito che attraversano la poesia pascoliana,⁸³ la ripetizione gioca un ruolo di primo piano nel forzare la lingua a una rappresentazione che tenga uniti il polo mimetico e impressionistico da una parte e quello irrazionale-musicale, trascendente il piano di conoscenza fenomenico, dall'altra.

L'analisi condotta nei paragrafi precedenti, tuttavia, ha evidenziato anche un uso della ripetizione più marcato in senso logico-costruttivo. Non ci si riferisce qui tanto ai fenomeni di organizzazione strutturale tramite riprese lessematiche a distanza, riprese che, per quanto non esclusivamente, svolgono una funzione ordinatrice e coesiva "esteriore" sulla compagine testuale, e che potrebbero a buon titolo venire rubricate tra quelle ripetizioni intese come «Segni della Letteratura» nella poesia pascoliana da Barberi Squarotti 1966, vale a dire elementi di un codice poetico tradizionale assicurante la riconoscibilità e la comunicabilità del testo.⁸⁴ In realtà, soprattutto in § II 5 si è visto che il valore costruttivo della ripetizione è qualcosa di più sostanziale, che in certi casi arriva a promuovere le iterazioni a mattoni primari del discorso lirico o narrativo pascoliano, oltre che, più di rado, dei suoi pronunciamenti sapienziali e filosofici.

3.1. *Ripetizione e semplificazione sintattica*

In § II 5 si era anche accennato al fatto che i moduli iterativi afferenti al do-

83. Tra i numerosi studi intorno a questo aspetto della poesia pascoliana, insistenti per lo più sulle sollecitazioni del significante fonico, si veda senz'altro Beccaria 1970 (e, dello stesso, 1975 e 2001a). Per una lettura meno rigida nella separazione tra piano del significante e piano del significato cfr. Oliva 2015, lettura peraltro interessata ai fenomeni di sottrazione e dissolvenza del reale. Leonelli 1991, pp. 109-10 connette questi procedimenti alla figura poeticamente fondante del fanciullino, e in particolare all'idea di manipolazione ludico-eversiva del linguaggio, per cui il gioco dei significanti tende a creare percorsi indipendenti dal significato logico in una «destrutturazione ludica di quel principio di realtà che s'ingabbia nella parola stessa». Riporto infine il giudizio di Coletti (1993, p. 398), sintetico ma significativo per questo lavoro in quanto è proprio nell'uso insistito della ripetizione da parte di Pascoli che l'autore riconosce una tensione a trascendere i limiti del semantico: «La lingua della poesia sperimenta così la contrazione e la dilatazione dell'unità semica della parola, scavando ai confini della grammatica nuove risorse espressive».

84. Un giudizio molto simile era stato dato da Croce (1964b, p. III) sul ritornello, che nelle poesie di Pascoli servirebbe «a dare un'unità estrinseca a ciò che altrimenti si disgregherebbe perché privo di vera complessità e di unità intima».

minio generale dell'anadiplosi (ma anche per esempio certi tipi di poliptoto) tendono a sopperire alla carenza di nessi sintattici, coordinativi e soprattutto subordinativi, caratteristica della poesia di Pascoli. Nel quadro di una generalizzata semplificazione paratattica del discorso, la ripetizione funge così da connettore elementare dei segmenti frastici. Trattando le ripetizioni lessicali nel suo studio sui *Poemi conviviali*, Soldani ha identificato un valore dell'anadiplosi che in realtà, si è detto, può essere esteso a motivazione profonda di molti stilemi iterativi pascoliani:

un fenomeno che andrà in prima istanza connesso alla già vista ricerca di una sintassi del periodo elementare, che, rifuggendo dai nessi subordinativi, si deve necessariamente affidare a delle figure iterative, che fungano da connettori frasali e siano in grado di "rilanciare", di far progredire il discorso. (Soldani 1993, p. 72)⁸⁵

Intorno a questo punto, sono almeno due gli aspetti che meritano un ulteriore approfondimento rispetto a quanto analizzato fin qui: un micro-fenomeno coinvolgente l'anafora e uno sguardo più macroscopico sui meccanismi iterativi di costruzione del periodo.

3.1.1. "Endiadi anaforiche"

Per quanto riguarda il primo fenomeno, un esempio è in questi due versi da *In cammino*: «*passano* squilli come di fanfare, | *passa* un nero triangolo di gru». L'anafora scompone in questo caso il nesso logico che lega gli «squilli» alle «gru» e insieme qualifica il suono come il verso emesso dagli uccelli. Una parafrasi del distico potrebbe essere "passa un nero stormo di gru che emettono versi simili a fanfare"; oppure, rispettando il primato dell'impressione sensibile: "passa un suono simile a fanfare emesso da un nero stormo di gru". Altre soluzioni sono possibili, ma ciò che mi interessava mostrare è, da un lato, lo statuto pleonastico di uno dei due verbi, e, dall'altro, il collegamento che proprio l'iterazione stabilisce tra i due enti. Detto altrimenti, l'anafora annulla il legame di dipendenza tra il dato acustico e la sua fonte, ponendoli sullo stesso piano e facendoli scorrere paralleli, ma allo stesso tempo denuncia con la replica l'esistenza di quel rapporto, consentendo di identificare un'impressione uditiva fino a lì del tutto misteriosa.

Questo stilema è abbastanza diffuso nel *corpus*, benché si concentri quasi esclusivamente in *Myricae* e nei *Canti*. Di fatto il nesso anaforico si comporta

85. Stessi rilievi di Da Rin 1997 a proposito della sintassi di *Myricae*. Per quanto riguarda i poemi pascoliani, Barberi Squarotti (1960a, in partic. pp. 56-61) notava che le ripetizioni vi fungono da segni «della continuità narrativa», da alternativi «punti di riferimento del racconto» nel momento in cui questo, in assenza dei tradizionali elementi logico-grammaticali di raccordo, minaccia di dissolversi. Idea poi ribadita – ed estesa a tutta la poesia di Pascoli – da Beccaria 1970 (in partic. pp. 123-24, e cfr. anche: «La ripresa ricostruisce dunque, ricuce i frammenti e li intesse per via di un legame non più sintattico, ma musicale», p. 129).

come un'endiadi, separando e ponendo sullo stesso piano due elementi in realtà gerarchizzati; l'identità lessicale pleonastica,⁸⁶ però, restaura la connessione, servendo in questo modo a due tendenze ed esigenze co-implicate della poesia pascoliana: la semplificazione sintattica, con l'annullamento dei rapporti gerarchici, e la conseguente necessità – riassunta prima con le parole di Soldani – di istituire con altri mezzi i collegamenti tra segmenti frastici e, dunque, sul piano della rappresentazione, tra dati di realtà. Il rapporto logico stretto tra gli elementi coinvolti nello stilema fa sì che il tipo anaforico più frequentemente adibito a realizzarlo sia quello dei singoli versi bimembri. Dagli esempi si noterà anche come la relazione sostituita sia prevalentemente di tipo causale o modale, per quanto non manchino casi più elementari, di semplice separazione tra oggetto e attributo (cfr. *Il mendico*):

<i>né chi li aiuti, né chi li consigli.</i>	[<i>Il giorno dei morti</i>]
<i>che viene, che corre nel piano:</i>	[<i>Scalpito</i>]
<i>Che pianto! che fame!</i>	[<i>Il rosicchiolo</i>]
<i>suonano a doppio; suonano l'entrata.</i>	[<i>Ceppo</i>]
<i>Altro il savio potrebbe; altro non vuole;</i>	[<i>Il Mago</i>] ⁸⁷
<i>passa una madre: passa una preghiera.</i>	[<i>Nevicata</i>]
<i>Vedi il lume, vedi la vampa.</i>	[<i>L'uccellino del freddo</i>]
<i>con un gran tuono, con una gran romba;</i>	[<i>Il ciocco</i>]
<i>c'è un nero, c'è un mucchio</i>	[<i>Il mendico</i>]

Un paio di esempi, invece, con l'anafora pura: «*Di tutto quel cupo tumulto, | di tutta quell'aspra bufera*» (*La mia sera*: “di tutto il cupo tumulto prodotto dall'aspra bufera”), «*Udii tra il sonno le ciaramelle, | ho udito un suono di ninne nanne*» (*Le ciaramelle*: “udii il suono di ninne nanne delle ciaramelle”). Qui come nei versi precedenti, la configurazione anaforica determina una scomposizione impressionistica e – per quanto riguarda il dipanarsi del discorso – un rallentamento della corrente informativa, ma il legame para-logico che istituisce sostiene comunque l'articolazione, certo basica e al tempo stesso straniante, del pensiero e della rappresentazione.

86. Naturalmente non si ignora che, dal punto di vista strettamente logico, l'anafora implica quasi sempre un pleonasma. Diverso è però il caso in discussione da quello in cui i due elementi separati-connessi dall'anafora si trovano già sullo stesso piano logico-sintattico. Un distico come questo: «Mamma, perché non v'accendete il lume? | Mamma, perché non v'accendete il fuoco?» (*Italy I*) è parafrasabile come “Mamma, perché non v'accendete il lume e il fuoco?”, senza che la strutturazione anaforica azzeri alcun rapporto di subordinazione (mentre alla ridondanza della ripetizione è affidato lo spessore fonico-ritmico e patetico dell'enunciato). Il fenomeno diventa insomma rilevante quando l'anafora va a sostituire una relazione di dipendenza, ed è significativo – mi limito per ora ad anticiparlo – che di tale stilema nella poesia di D'Annunzio, che pure non spicca certo per complessità ipotattica del periodare, non vi sia praticamente traccia.

87. Questa anafora è l'esito di una correzione che sostituisce un'originaria variante ipotattica, con subordinata concessiva esplicita (cfr. Da Rin 1997, p. 216): il dato illustra come meglio non si potrebbe la funzione vicaria dell'endiadi anaforica nei confronti della gerarchizzazione sintattica.

3.1.2. Ripetizioni tra stasi e propulsione

Relativamente alla prospettiva macroscopica, che indaga il lavoro costruttivo della ripetizione sul testo in sequenze più ampie se non nella sua interezza, si impongono almeno due ordini di riflessione.

Innanzitutto, circa i frequenti sistemi o intrecci iterativi, che nelle liriche più brevi conducono a esiti di saturazione estrema e che instaurano spesso una dialettica tra stasi assoluta e sviluppo dell'argomentazione, con le ripetizioni che ostruiscono ma allo stesso tempo innervano il tessuto del discorso. Si veda questo micro-esempio myriceo, la quartina singola che costituisce *Il passato*:

Rivedo i luoghi dove un giorno ho pianto:
 un sorriso mi sembra ora quel pianto.
 Rivedo i luoghi, dove ho già sorriso...
 Oh! come lacrimoso quel sorriso!

I quattro endecasillabi esibiscono una struttura parallelistica e iterativa intricatissima, e di fronte a un tale organismo sarebbe lecito attendersi un'esilità di articolazione semantica. Invece questo "Pensiero", in accordo con la sezione del libro in cui è inserito, sviluppa un ragionamento coerente sulla compenetrazione e tendenziale sovrapposizione, per effetto del filtro memoriale, del dolore e della gioia. Così vediamo in opera alcuni dei moduli iterativi pascoliani atti a sostenere uno sviluppo e una costruzione razionanti del discorso: figure etimologiche che coinvolgono, intrecciandoli, i termini chiave («ho pianto» – «quel pianto», «un sorriso» – «ho già sorriso»); riprese con messa a fuoco ragionativa del lessema iterato (ancora «ho pianto» – «quel pianto [che ora sembra un sorriso]», «ho già sorriso» – «quel sorriso [che ora è lacrimoso]»); l'ampia anafora che determina una struttura simmetrica e speculare del testo («Rivedo i luoghi dove» – «Rivedo i luoghi, dove»), dove la specularità è fondamento stesso del pensiero sviluppato, che mette a confronto due esperienze opposte ma in realtà paradossalmente coincidenti; infine il valore logico e strutturante delle due rime rese equivoche dalle figure etimologiche citate.

Fenomeni analoghi di sospensione e propulsione sono riscontrabili anche in sequenze di versi all'interno di poesie più lunghe, cfr. per esempio «Io gettai un *grido* in quel minuto, e poi | mi pianse il cuore: come pianse e pianse! | e quel *grido* e quel pianto era per voi» (*Il giorno dei morti*), oppure «m'addormii; sognai: | vedevo in sogno che vedevo il vero: | desto, più non lo so, né SAPRÒ mai...» (*Il cieco*). L'ipertrofia del sistema iterativo di una sequenza di versi o, a volte, di un'intera poesia, pur contraddicendo qualsiasi idea di svolgimento lineare del discorso, finisce per diventarne l'ossatura principale, che presiede alla sua progressione lirico-meditativa, argomentativa, o, in misura minore, narrativa.

ripresa tramite il verbo *cantare* dell'evento ai vv. 11-12 nella strofa successiva, con esplicitazione onomatopeica del canto (vv. 15-16); ancora un'anafora interstrofica imperfetta (vv. 15 e 17); infine, anadiplosi appositiva interstrofica con focalizzazione tra penultima e ultima quartina (vv. 20-21). Questi moduli caratterizzanti spiccano qui per frequenza e per la loro disposizione lineare, in grado di creare una sorta di flusso continuo che attraversa l'intera poesia pur in presenza della consueta parcellizzazione sintattica.

3.2. *Sentenziosità e allegoresi*

Le ripetizioni sono quindi insieme il prodotto e il correttivo della forte semplificazione sintattica e del tendenziale monadismo dei segmenti frastici che caratterizzano la poesia di Pascoli. Questo macro-fenomeno è rilevabile anche in relazione ad altre tipologie iterative, che, a seconda dei casi, possono spingere verso la connessione tra le parti oppure verso un'accentuazione del loro isolamento.

La seconda evenienza si realizza soprattutto con le configurazioni parallelistiche e iterative che strutturano le massime e i proverbi del *corpus*. Luoghi autocentrati per eccellenza, le formulazioni a carattere sentenzioso rispondono anche al bisogno di condensare un nucleo concettuale in mancanza di un'articolazione logico-argomentativa complessa, o – per quanto riguarda specialmente i proverbi dei *Poemetti* – in mancanza di una reale continuità narrativa tra i momenti e gli atti fissati una volta per tutte del mondo contadino (cfr. Bàrberi Squarotti 1966, pp. 77-79 e Prandin 1995 e 1997). Allo stesso tempo, tali formulazioni rappresentano un momento tra i più razionali e coscienti della poesia pascoliana, e non a caso si concentrano nei luoghi in cui l'autore tenta la misura pacata della saggezza classica (le massime dei "Pensieri" myricei⁸⁹), quelli in cui costruisce allegorie esistenziali di ampio respiro (in particolare nei *Poemetti* fuori dal ciclo georgico), quelli dei pronunciamenti metapoetici e, infine, quelli in cui si esprime la saggezza popolare, veicolo lucidamente formalizzato della più vasta verità cosmica. In tutti questi casi la ripetizione serve al *côté* opposto rispetto alla dissoluzione o velatura simbolica vista al punto 2.; qui si punta dritti alla massima chiarezza, all'espressione sintetica e diretta delle poche essenziali verità filosofiche del mondo poetico di Pascoli: la vanità dell'esistenza, l'interscambiabilità di gioia e dolore e la funzione purificatrice di quest'ultimo (cfr. non solo i "Pensieri" ma anche, per esempio, *La canzone della granata* o *L'eremita*), il valore della poesia come possibile risarcimento non immune, comunque, dal potere nullificante della morte e dall'insensatezza (cfr. *L'immortalità* e anche molti dei *Poemi conviviali*).

89. Sui "Pensieri" cfr. Ferri 1988, p. 148, che opportunamente nota come il riferimento alla tradizione classica e l'impiego della massima (quindi di un giudizio di ordine generale) servono «a guidare l'avventura di un pensiero volto a eludere gli echi provenienti dal proprio universo emozionale per riuscire a tramutarsi in verso limpido e temperato».

Il contributo delle ripetizioni all'aspetto più "diurno" e razionale della poesia pascoliana non si limita però alle sentenze. In § II 2, 2.1. si è visto come le corrispondenze simmetriche instaurate dalle ripetizioni in particolar modo nei testi strutturalmente e/o concettualmente bipartiti determinino cambi di piano tendenti di nuovo all'interpretazione o generalizzazione allegorica della prima occorrenza. È quanto avviene, ancora una volta, in alcuni "Pensieri" (cfr. *Tre versi dell'Ascreo*), ma più in generale il fenomeno si presta al frequente binarismo della logica pascoliana, per cui spesso le ripetizioni speculari connettono i due enti messi a confronto nel testo propiziando così lo scatto allegorico (la rondine e il padre in *X agosto*, gli alberi e l'uomo nella *Grande aspirazione*, i due fratellini e l'intero genere umano nei *Due fanciulli*, ecc.). Tra gli altri fenomeni iterativi favorevoli alla razionalità del discorso poetico si hanno le ripetizioni strutturanti figure logiche come la similitudine e la *correctio*, oppure i poliptoti più ragionativi, o ancora le riprese in cui la focalizzazione sull'oggetto ripetuto non crea un alone di suggestioni, come negli esempi riportati al punto 2., ma si limita a metterne meglio in luce le caratteristiche sensibili, oltre che a lavorare per la coesione logica della riflessione o della descrizione. Infine, una menzione per le riprese con connessione nei finali di poesia, che nell'adempiere a una funzione di sintesi conclusiva di alcune delle linee tematiche del testo possono completarne l'interpretazione allegorica (cfr. ancora l'ultima strofa di *X agosto*, con la risposta alla domanda iniziale sul perché del pianto di stelle).

4. *Considerazioni conclusive*

È evidente, insomma, come anche in Pascoli la ripetizione si riveli uno strumento estremamente duttile, e ciò non solo per il suo essere in grado di ricoprire ruoli e produrre effetti molteplici, ma anche per il fatto che essa obbedisce a esigenze profonde differenti e in certi casi opposte. Da un lato sta tutto il dominio del principio irrazionale-regressivo, all'interno del quale le figure iterative si accampano come strumenti di mediazione, come punti di contatto e di scambio, non sostanzialmente indipendenti dal livello semantico e grammaticale (come potrebbero essere invece le trame foniche fondate sul puro significante), ma capaci di trascenderlo o comunque di suscitare piani di conoscenza alternativi, forzando la lingua al di là di una funzione referenziale a cui comunque le ripetizioni stesse contribuiscono ampiamente, fino all'impiego di veri e propri meccanismi iconici. Dall'altro, i moduli iterativi lavorano altrettanto bene a servizio del polo razionale-costruttivo della poesia pascoliana, agendo sia da materiale imprescindibile – nella generalizzata riduzione dei nessi gerarchici – per l'organizzazione logico-sintattica del discorso, sia da elemento costitutivo della struttura semantica del testo, almeno

nelle sue componenti più razionalizzabili e ideologicamente esplicite.⁹⁰

Naturalmente, indicare questo duplice aspetto della ripetizione non significa affatto postulare una ripartizione rigida e assoluta dei due poli, né tanto meno approdare alla rozza semplificazione di un gruppo di figure iterative “razionali” nettamente separato da un gruppo di moduli invece “irrazionali”. Entrambi i poli sostanziano in varia misura tutti i tipi di ripetizione, così come, del resto, agiscono in proporzioni diverse in ogni poesia pascoliana.⁹¹ Anche la ricorrente spiegazione psicologica dell’importanza stilistica che la ripetizione ha per Pascoli, sintetizzabile in un’ossessione tematica (la morte e soprattutto i morti familiari) e nel desiderio anch’esso ossessivo di un ritorno di ciò che è stato o – che è lo stesso – della fissità di un tempo anteriore allo sfacelo⁹² (ossia la conoscenza del male, che, concretizzandosi nell’omicidio del padre, si lega direttamente all’ossessione mortuaria e familiare), si adatta perfettamente a entrambi i domini individuati dall’analisi. Se infatti la tensione dissolutiva e all’(auto)annichilimento, oltre che all’amplificazione simbolica, sembra imparentarsi strettamente con l’attrazione del soggetto per un movimento temporale all’insegna della ciclicità regressiva (Soldani 2010, p. 185), l’impiego non meno essenziale della ripetizione come imprescindibile principio costruttivo del discorso e del messaggio poetico non può essere ricondotto a mero fenomeno di irregimentazione *a posteriori* di una materia incandescente. Non siamo cioè in presenza di un semplice ricorso ad artifici del codice letterario per conferire al testo un ordine tutto esteriore, ma di un pensiero poetico a cui la ripetizione ossessiva è consustanziale, e il proliferare

90. In quella che è, a mia conoscenza, la riflessione globale più acuta sulla ripetizione nella poesia di Pascoli, Mengaldo insiste un po’ troppo unilateralmente su elementi rapportabili al primo dei due domini indicati qui. Quando afferma, per esempio, che le ripetizioni a contatto determinano «in linea di massima l’animazione del significante e la creazione di effetti “atmosferici”, l’una e l’altra volte a complicare e oscurare la razionalità del discorso poetico, o se si vuole a promuovere un *doppio significato*, a sua volta cognato del simbolismo» (Mengaldo 2014, p. 16, c. d. t.) coglie indubbiamente un aspetto fondamentale del loro impiego. E tuttavia, si è visto che l’effetto delle iterazioni a contatto non è solo di “oscuramento” ma anche, in certi casi, di chiarificazione razionale e, spesso, con tutti quei moduli rapportabili al principio dell’anadiplosi, di strutturazione profonda della catena logico-sintattica.

91. Poiché nel corso del capitolo si è parlato di simbolo e di allegoria, non sarà superfluo precisare che la compresenza di cui sopra vale anche per questa dicotomia centrale della poetica pascoliana. Nulla di più lontano da queste conclusioni, cioè, che il voler distinguere tra un “uso simbolico” e un “uso allegorico” della ripetizione. Più semplicemente, condividendo con Pazzaglia (1991, p. 178) l’idea che in Pascoli «allegoria e simbolo coesistono quasi sempre nella stessa lirica» e che sia perciò sconsigliabile ricavare opposizioni di carattere generale, andrà rilevato come certi moduli iterativi supportino l’una o l’altra tendenza, e talvolta l’una e l’altra, mostrando anche su questo punto la duttilità strumentale della ripetizione.

92. Cfr., tra i tanti luoghi in questo senso emblematici, la constatazione/desiderio «risarà tutto quello che fu» (*Addio!*), poi soggettivata nel distico finale della stessa poesia: «ricantassi sempre il mio ritorno, | mio ritorno dal mondo di là!». Ma si veda anche la fissazione eterna assicurata (solo ed esclusivamente) dalla morte in *Per sempre*: «*Per sempre* vuol dire *Morire...* | sì: addormentarsi la sera: | restare così come s’era, | PER SEMPRE!» (corsivo e mauscoletto del testo).

di fenomeni iterativi proprio nei punti di snodo del discorso non è che una conseguenza di questa condizione.⁹³

93. Non mi sono attardato sulle variazioni riscontrabili all'interno del *corpus*, innanzitutto perché il comportamento pascoliano nell'uso della ripetizione rimane relativamente uniforme lungo le tre raccolte, fenomeno forse aiutato dalla tendenziale sincronia della composizione delle stesse. Nel corso della trattazione, inoltre, si è cercato di dare conto delle discrepanze via via registrate, connettendole quando possibile con le specificità in termini di poetica (e di ovvia ricaduta stilistica) di ciascun libro. La frequenza tendenzialmente superiore che i fenomeni iterativi favorevoli alla progressione e alla scorrevolezza del dettato segnano nei *Canti* e nei *Poemetti* rispetto alle *Myricae*, per esempio, è con ogni probabilità legata all'esigenza di maggiore continuità – lirica o narrativa che sia – che i componimenti delle prime due opere richiedono rispetto al frammentismo myriceo. In § II 2, 1.2. si è anche visto che l'esplosione dei ritornelli (e in particolare dei ritornelli onomatopeici) nei *Canti* può essere motivata da ragioni sia strutturali, con l'esigenza di dare ordine a un canto di ampie dimensioni e tendente *naturaliter* a ritornare su sé stesso, sia di gestione della voce poetante, che affidata spesso a oggetti o enti naturali si manifesta in modo privilegiato nelle onomatopee, le quali costituiscono appunto la sostanza della maggior parte dei ritornelli pascoliani. L'«anti-narratività» dei *Poemetti* (prendo in prestito la formula riferita da Soldani 1993, p. 97 ai *Poemi conviviali*), infine, fa sì che vi si ritrovino anche gli stilemi iterativi più connotati in senso lirico, ed eventuali assenze vanno per lo più ricondotte a motivazioni diverse dalla consistenza diegetica della raccolta: la mancanza delle epanalessi multiple di un lessema o sintagma che saturano un intero verso, per esempio, mi sembra più direttamente dovuta alla scarsa adattabilità dell'endecasillabo (rispetto ai frequenti parisillabi di *Myricae* e dei *Canti*) alla figura in questione, che non ai suoi effetti iconico-sospensivi e statici.



III. D'Annunzio e Pascoli

I. Confronto generale

I. Amplificazione e regressione

Tra quelli individuati, i due ambiti funzionali dove la differenza tra D'Annunzio e Pascoli nell'uso della ripetizione è massimamente marcata sono l'amplificazione patetica e la regressione infantile-popolareggiante. Per la prima tipologia, si è detto (§ II 6, 1.) che ripetizioni adibite a quell'uso sono presenti anche in Pascoli, ma in misura molto lontana da quanto in D'Annunzio è riscontrabile sia sul piano quantitativo che qualitativo.¹

L'impiego della *geminatio* è in questo senso emblematico. Innanzitutto, le epanalessi recanti effetti di *amplificatio* sono, nel poeta romagnolo, molto meno frequenti sia in senso assoluto, sia relativamente al totale di ricorrenze della figura: circa un quarto dei casi, contro una frequenza del quasi 90% calcolata nel *corpus* dannunziano.² È inoltre rilevabile una tendenza alla specializzazione posizionale, per cui D'Annunzio colloca di preferenza l'epanalessi ad alto tenore patetico in apertura di strofa o di periodo, dando così massimo risalto all'enfasi tonale che le è connessa, mentre in Pascoli non solo ciò ac-

1. Al di là della diversa natura del pathos pascoliano, lacrimevole e vittimistico, rispetto a quello dannunziano, pomposamente oratorio o, anche nelle difficoltà paradisiache, più attivo nella disperazione melodrammatica (una buona spia di tale diversità è l'uso rispettivo delle epanalessi e anafore imperative, per cui cfr. §§ I 6, 1. e II 6, 1.). E anche al di là della più circoscritta specializzazione tematica riscontrabile nel *corpus* pascoliano, dove il patetico è suscitato per lo più da situazioni legate al dramma familiare.

2. La frequenza percentuale va presa con la dovuta elasticità, non essendo sempre facile valutare l'incremento patetico portato da una singola ripetizione, anche per la necessità di tenere conto di fattori contestuali, come la semantica e il tono del testo o dell'episodio. Nel caso specifico, comunque, la differenza tra i due autori è così perentoria da non lasciare dubbi. Dal computo sono state escluse le epanalessi cristallizzate o costruite su strutture preposizionali fisse, del tipo "da x a y", "di x in y", ecc. («È grande albàsia l da lido a lido», *Albàsia*; «un correre, nell'acqua, onda su onda, || di lampi d'oro», *Conte Ugolino*). Queste figure, che – sia detto purtroppo come mero spunto comparativo – Spitzer 1959, pp. 53-4 segnalava come stilema dei simbolisti francesi, e in particolare di De Régnier, sono diffuse in entrambi i *corpora*, bench  in D'Annunzio mostrino una maggior variet  tipologica e una maggior frequenza di di impiego.

cade meno di frequente, ma al contrario si trovano più spesso geminazioni in chiusura, con un effetto di sfumato sospeso, malinconico o allusivo:³ ciò accade 13 volte in Pascoli, a cui vanno aggiunte tutte le poesie che si concludono con un ritornello costruito su una *geminatio*, e 2 sole volte in D'Annunzio (le paradisiache *Invito alla fedeltà* e *Un ricordo* II). Il divario si mantiene costante (circa 35 a 5) se si considerano oltre ai finali di poesia anche quelli di strofa, quasi sempre in corrispondenza di una conclusione del movimento sintattico. Non solo: le stesse eccezioni sono significative. Nei rarissimi casi in cui D'Annunzio chiude con un'epanalessi scongiura quasi sempre l'attenuazione caricando il tono con l'esclamativa: «lascerei tu | dunque ne l'abbandono | le cose *che non sono* | *più, che non sono più!*» (*Invito alla fedeltà*), «E mi pareva che ripetesse || dietro a me quel clamore *un nome, un nome!*» (*Un ricordo* II), «dal pirata fenicio | nominato Fasèla. | *Alla vela! alla vela!*» (*Vergilia anceps*), «Ed io più non vidi la grande Alpe, | il bianco mare. Io dissi: “*Andiamo, andiamo!*”» e «E chiama: ‘Dafne! Dafne!’ Ella non più | implora, non più geme. ‘*Dafne! Dafne!*’» (entrambe dall'*Oleandro*).

Dal canto suo Pascoli, quando in chiusura colloca un'epanalessi marcata dal punto di vista pragmatico (anche qui si tratta soprattutto di esclamative), tende a mitigarne l'effetto soprattutto per mezzo della semantica dei lessemi iterati o del contesto: tra i casi più emblematici, e tenendosi ai finali di poesia, le geminazioni esclamative che chiudono *Nozze* e *Gloria* sono riproduzioni semantizzate, ridicolmente risentita la prima e pigramente pacificante la seconda, del gracidio delle rane («Al lume della luna ogni ranocchia | gracido: *Quanta spocchia, quanta spocchia!*», «e qui star dietro il sasso a me non duole, | ed ascoltare le cicale al sole, | e le rane che gracidano, *Acqua acqua!*»); quella alla fine di *Un ricordo*, è ridotta dal velo lacrimoso della memoria a un balbettio infantile dopo che la tragedia familiare si è consumata («[mentre ora preghi] Stai come quando ti lasciò tuo padre; | sicura, come allora. Ma una lagrima | ancora scorre a te, di quelle, e il labbro | balbetta ancora: sì: *Papà! Papà!*»); infine, anche astraendo dal contesto, l'epanalessi quasi ritornellante dell'*Or di notte* è già attutita dalla semantica dell'avverbio ripetuto («Non vogliamo ricordare | vino e grano, monte e piano, | la capanna, il focolare, | mamma, bimbi!... *Fate piano! | piano! piano! piano!*»).

Ma oltre al differente impiego della figura in sé, l'epanalessi pascoliana non fa sistema con un fascio di fenomeni iterativi marcati in senso patetico: le anafore “a cascata” mancano completamente, e quasi lo stesso si può dire, in generale, per tutte quelle ampie strutture elencatorie che nella poesia di D'Annunzio – e specialmente nella *Laus vitae* – collaborano spesso e volentieri agli innalzamenti di tono. Anche le anafore marcate dal punto di vista

3. È generalmente riconosciuto che la geminazione è più enfatica in attacco e più malinconica in chiusura (cfr. per esempio Fónagy 1982, p. 18).

pragmatico (esclamative, interrogative, vocative, imperative) sono più diffuse, per quanto non in misura così schiacciante, nelle raccolte dannunziane, mentre le configurazioni parallelistico-anaforiche, così facilmente enfatiche e oratorie soprattutto nelle *Laudi*, in Pascoli insistono di più sulla funzione meramente sospensiva e propiziano spesso, grazie anche alle iterazioni ritmiche, una cantabilità di stampo popolareggiante.

In effetti, l'ambito dell'infantile-popolareggiante assorbe molti impieghi di figure che invece D'Annunzio destina per lo più all'*amplificatio*. Per quanto riguarda ancora l'epanalessi, i raddoppiamenti superlativi e le geminazioni o moltiplicazioni iconiche ed eventualmente onomatopeliche, tutti moduli funzionali all'ambito regressivo di cui sopra, rappresentano di gran lunga le tipologie dominanti. Ai fenomeni citati se ne può infine aggiungere un altro relativo ai finali di poesia, dove Pascoli mostra una tendenza decisamente più spiccata a ottenere, con l'aiuto delle iterazioni lessicali, chiuse sonanti e al limite cantabili, mentre D'Annunzio preferisce di norma l'attenuazione delle corrispondenze troppo rilevate. Le strutture più ricorrenti sono da questo punto di vista i versi bimembri anaforici, collocati non di rado nei finali di lirica, laddove nell'intero *corpus* dannunziano l'unico caso riscontrato è l'«*Immensa apparve, immensa nudità*» di *Stabat nuda Aestas*. Infine, se la tendenziale regolarità e maggiore insistenza dei ritornelli fa emergere ancora una volta l'aspetto popolareggiante della ripetizione pascoliana, in D'Annunzio la stessa figura va quasi sempre incontro (specialmente in *Alcyone*, cfr. per esempio *La sera fiesolana*, o *Innanzi l'alba*) a variazioni anche consistenti che ne sfumano la rigidità ricorsiva.⁴

Per certi aspetti, insomma, i macro-gruppi funzionali che differenziano maggiormente i due poeti mostrano una sorta di distribuzione complementare, per la quale, anche mediante scelte di posizionamento nel corpo del testo, una stessa figura iterativa che D'Annunzio sfrutta a supporto delle impennate di tono viene assegnata da Pascoli al campo dell'infantile-popolareggiante, e viceversa. In altri casi il lavoro è piuttosto di attenuazione o intensificazione, a seconda delle esigenze: da un lato Pascoli può smorzare grazie alla semantica epanalessi marcate dal punto di vista tonale e al contrario insistere sull'iteratività metrico-ritmica e sintattica per far "cantare" di più le corrispondenze lessicali; dall'altro D'Annunzio neutralizza la componente popolaresca di una fi-

4. In generale, le ripetizioni di stampo popolare sono pressoché assenti in D'Annunzio. I commentatori segnalano certe ripetizioni "facili" della *Pioggia del pineto*, che andrebbero ricondotte, un po' sommariamente, alla «lunga pratica del Tommaseo dei *Canti popolari*» (Andreoli-Lorenzini 1993b, p. 121), mentre le geminazioni «e avrò e avrò nelle mie veglie ancora» e «E nessuno e nessuno più la scorse» dell'*Otre* sono definite «da filastrocca popolare» da Roncoroni (1995, p. 654). Ma al di là dei casi sporadici resta la generale avversione dannunziana per quei fenomeni di iterazione troppo facile e regressiva che invece Pascoli distribuisce a piene mani.

gura come il ritornello e generalmente cerca di evitare la monotonia facile delle iterazioni (per esempio con un uso insistito dell'*enjambement*, cfr. punto 3.), mentre tramite marche tonali ed esasperazioni quantitative orienta tutta una serie di fenomeni di ripetizione verso l'innalzamento patetico.

2. Ripetizioni strutturanti

Per quanto riguarda il ruolo strutturante della ripetizione, a livello di moduli iterativi adottati si può parlare in buona sostanza di una grammatica comune, per quanto siano riscontrabili differenze anche rilevanti nell'interpretazione della singola figura.

Condiviso è per esempio l'uso di anafore ed epifore strofiche sufficientemente regolari da conferire un ordine percepibile alla struttura. Una divaricazione interessa qui il trattamento dell'epifora e in particolare delle due tipologie della rima identica e del ritornello. In merito alla seconda si è già detto che Pascoli preferisce una regolarità di stampo popolareggiante, mentre i ritornelli alcionii tendono molto di più all'ampliamento e alla variazione; ma nel primo il ritornello è generalmente più diffuso e più importante anche dal punto di vista della strutturazione, visto che in D'Annunzio una funzione ordinatrice paragonabile è presente, oltre ai non molti esemplari di *Alcyone*, soltanto nelle paradisiache *In vano*, *Hortus larvarum*, *Romanza della donna velata* e *Hortulus animae*. In compenso nel corpus pascoliano non svolge quasi mai un ruolo strutturante la rima identica a contatto o comunque a breve a distanza (fa parziale eccezione *La tessitrice*), che invece caratterizza diverse liriche del *Poema paradisiaco*. Un'altra specificità dannunziana è la più frequente collaborazione di serie anaforiche e di serie epiforiche per la creazione di simplochi strofiche strutturanti, sia perfette (cfr. *Hortulus animae* e *Il novilunio*), sia variate ma sempre percepibili (*La statua* II, *Hortus larvarum*, *La sera fiesolana*, più debole *In vano*); per quanto riguarda Pascoli, invece, la simploche strutturante è rara e si ha solo in forme attenuate (cfr. *La nonna* e, considerando non le singole terzine ma le sezioni intere, i poemetti *Il soldato di San Piero in Campo* e, molto debole, *I due orfani*). Generalizzando, relativamente alle corrispondenze distanziate tra strofe, al di là del comportamento sostanzialmente analogo per quanto concerne le anafore, è come se Pascoli affidasse tutta la regolarità della funzione strutturante al ritornello, mentre le simplochi dannunziane appaiono, da questo punto di vista, come una sorta di compensazione, coerente con la generale insistenza del poeta delle *Laudi* sulle ripetizioni in attacco. D'altra parte, il D'Annunzio paradisiaco – con episodiche propaggini in *Alcyone* – esaspera la precisione e la quantità di corrispondenze puntuali a contatto o a breve distanza, specialmente con le rime identiche.

Restando sulle ripetizioni strutturanti a contatto, entrambi i poeti sfrut-

tano anche il valore connettivo delle riprese interstrofiche, particolarmente avvertibile quando a venire legate siano tutte o la maggior parte delle strofe di un testo (cfr., per non fare che un paio di esempi a testa, *La passeggiata* e *Le foreste*, *Valentino* e il primo canto di *Italy*), e la potenzialità demarcativa delle iterazioni nei finali di lirica, siano esse anafore, epifore, anadiplosi o riprese più libere. Altri due fenomeni strutturanti comuni sono le catene iterative isotopiche coinvolgenti parole chiave del testo e i richiami *incipit-explicit*. Da segnalare, in merito a questi ultimi, come nel *corpus* pascoliano più di frequente la ripresa nel finale corrisponda, al di là delle eventuali variazioni, a un incremento semantico o, comunque, a un'avvenuta evoluzione del discorso. Se per esempio anche le variazioni nelle riprese testa-coda delle dannunziane *Aprile*, *La spica* o del *Ditirambo III* appaiono in buona sostanza pretestuose sul piano concettuale, i ritorni circolari di poesie come *Allora*, *In cammino*, *L'ora di Barga*, *Il viatico* o *La grande aspirazione* caricano invece i lessemi o sintagmi ripetuti di un significato differente, potenziato o magari rovesciato, rispetto alla prima occorrenza incipitaria.

Riguardo ai fenomeni esclusivi o comunque caratteristici di uno solo dei due poeti si segnalano, rispettivamente, l'utilizzo pascoliano della ripetizione per marcare attraverso corrispondenze parallelistiche e speculari la simmetria (e in molti casi la bipartizione) strutturale di un testo,⁵ e il fenomeno, in D'Annunzio molto più esteso, delle riprese unificanti, nel finale di una poesia, di lessemi o sintagmi sparsi nei versi precedenti.

Le corrispondenze del primo tipo sono com'è ovvio concentrate in *Myrica*, dove la brevità delle liriche e la tendenza alle articolazioni simmetriche propiziano una valorizzazione strutturale delle ripetizioni: si veda per esempio il proliferare parallelistico delle anafore e in generale delle riprese a distanza in poesie come *Speranze e memorie*, *Sera d'ottobre*, *Il vecchio dei campi*, *Stoppia*, così come in diversi "Pensieri", dove la bipartizione strutturale serve spesso a fini dimostrativi e didascalici.⁶ In Pascoli non mancano nemmeno le sintesi unificanti nei finali di poesia, ma tra il *Poema paradisiaco* e *Alcyone* il fenomeno risulta decisamente più diffuso (una quarantina di casi, contro meno della metà nel *corpus* pascoliano).

Un discorso a parte meritano infine le riprese a distanza con migliore messa a fuoco dell'ente ripetuto, tipologia che collabora alla coesione strutturale di un testo non solo stabilendo legami tra le sue parti, ma facendo sì che tali

5. In D'Annunzio ciò si verifica assai di rado: tra i pochissimi casi, si vedano le simmetrie insistenti di *Hortus larvarum* e la perfetta combinazione di *inclusio* e di anadiplosi di *Intra du' Arni*.

6. Altrove la simmetria si articola in serie iterative che percorrono al tempo stesso parallele e intrecciate l'intera compagine testuale: è quanto avviene in poesie costruite sul confronto/opposizione tra due figure, come i due cugini della lirica eponima, l'«avo» e l'«infante» di *Sogno d'ombra*, l'«albero» e l'«uomo» della *Grande aspirazione*.

legami segnalino un'evoluzione logica del discorso, tipicamente col passaggio dalla presentazione dell'ignoto al riferimento al già noto (dall'articolo indefinito a quello determinativo, dall'articolo semplice al pronome dimostrativo, ecc.). Dal punto di vista quantitativo simili riprese abbondano in entrambi i *corpora*; tuttavia, laddove D'Annunzio sembra ricorrere quasi esclusivamente al meccanismo base, limitandosi alla funzione coesiva di richiamo del noto, Pascoli sfrutta più spesso il modulo per conferire al referente ripetuto connotazioni affettive, o simbolico-allegoriche, insomma per manipolare il livello semantico e ottenere esiti maggiormente variegati.

3. *Uso dell'inarcatura e attenuazioni*

Entrambi gli autori adottano diversi accorgimenti per attenuare il senso di rigidità e di monotonia che l'iterazione perfetta, specie se collocata in posizioni forti o se più ampia del singolo lessema, può suscitare. Da questo punto di vista, la grande differenza si riscontra nell'impiego a tali fini dell'*enjambement*, sfruttato da D'Annunzio in misura nettamente superiore rispetto a Pascoli. Il raffronto quantitativo è in questo caso eloquente. Tra le ripetizioni semantiche a contatto, in D'Annunzio è più alta la frequenza di epanadiplosi e di epifore/rime identiche seguite da inarcatura (rispettivamente 56% contro 21% e 59% contro 20%), così come quella delle anafore solo metriche (26% contro il solo 8% nel *corpus* pascoliano).⁷

D'Annunzio è largamente vincente anche nei sintagmi ripetuti con almeno una delle due occorrenze spezzata dall'inarcatura (si è detto che la quarantina di casi rilevati in Pascoli copre appena quelli del *Poema paradisiaco*, la raccolta più breve del *corpus* dannunziano). Infine, sono sostanzialmente assenti nel *corpus* pascoliano quelle configurazioni iterative che presentano sovrapposizioni di figure di ripetizione differenti, e che spesso proprio dell'inarcatura si servono per realizzare questa simultaneità, come si è visto soprattutto a proposito di alcune *strofi lunghe* alcionie.⁸

Dove invece anche Pascoli si segnala per un lavoro sulla sfumatura e la dissimulazione delle corrispondenze iterative è, da un lato, nell'attenuazione paradigmatica o posizionale di figure di ripetizione tradizionali (in par-

7. Non solo: nel caso delle anafore solo metriche, quando è la prima occorrenza a essere preceduta dall'*enjambement*, mentre la seconda è posta dopo una pausa sia metrica che sintattica (del tipo: «l'addio della sera si sente | *sequire* come una preghiera, | *sequire* il treno che s'avvia», *In viaggio*), la configurazione perde parte di quel dinamismo che l'inarcatura vi aveva introdotto. Ora, se per D'Annunzio questa tipologia copre un quarto delle anafore solo metriche totali, nel caso di Pascoli si supera il 60%.

8. Naturalmente, oltre che dalla scarsa propensione pascoliana a dinamizzare la ripetizione con inarcature, tale assenza è motivata proprio dalla mancanza di strutture metriche paragonabili alle *strofi lunghe*, così come in generale al verso "libero" breve che D'Annunzio adotta nella *Laus vitae*.

ticolare anafora, epifora ed epanadiplosi, le più suscettibili di produrre irrigidimenti), per cui l'identità lessicale è imperfetta o la collocazione delle parole ripetute devia rispetto alla forma standard della figura in questione; dall'altro, con quella che può essere letta come una radicalizzazione di tali deviazioni posizionali, nella ricorrenza di anafore, epifore e anadiplosi solo sintattiche. Relativamente a questo secondo gruppo, il confronto quantitativo vede Pascoli sugli stessi livelli di D'Annunzio per quanto riguarda le anafore (tenendo conto delle ripetizioni semantiche sono entrambi intorno al 35% del totale), di poco superiore per le anadiplosi (circa il 32% solo sintattiche contro il 26% in D'Annunzio) e largamente vincitore per le epifore (tra le semantiche a contatto, 41% contro 18%). Si è già detto (§ II 4, 1.) che l'alta frequenza delle corrispondenze solo sintattiche in Pascoli deriva almeno in parte dalla frantumazione intraversale che caratterizza molti luoghi della sua poesia; figure iterative tradizionali rese indipendenti dal piano di individuazione metrico possono così contribuire a marcare, ancor più nettamente di quanto avvenga in D'Annunzio, percorsi sintattico-intonativi indifferenti o comunque in rapporto fortemente agonistico con le partizioni metriche regolari (su questo tema cfr. Barberi Squarotti 1966 e Debenedetti 1979).

4. *Sospensione e sviluppo*

Il ricorso a moduli iterativi che esaltino l'effetto di sospensione della linearità discorsiva connaturato alla ripetizione è comune a entrambi i poeti. Anche le figure impiegate sono simili: epanalessi varie, anafore a contatto con parallelismi, epanadiplosi e circolarità di vario genere, epifore e rime identiche a contatto, ecc.; relativamente a queste ultime, si è detto che a spiccare, più che D'Annunzio, è il solo *Poema paradisiaco*, di gran lunga il singolo libro dei due *corpora* dove la funzione sospensiva della ripetizione è maggiormente perseguita e operante.

Una distanza di rilievo si misura sulle riprese con connessione di due lessemi o sintagmi prima separati. La figura propizia concentrazioni del flusso discorsivo ideali per sintesi conclusive in corrispondenza dei finali di strofa e/o di periodo (quando non dell'intera poesia), ed entrambi gli autori la impiegano in questa direzione. Pascoli, tuttavia, la rifunzionalizza spesso collocando la ripresa connettiva in attacco di strofa, in modo che l'effetto di ricapitolazione si accompagni a quello di riapertura e rilancio del discorso.⁹ Il *Poema paradisiaco* e *Alcyone*, infine, si segnalano per diverse poesie in cui la ripresa e la ricombinazione per lo più a distanza di sintagmi e versi, ma-

9. Ciò non accade praticamente mai nel *corpus* dannunziano. L'unica eccezione di una certa rilevanza è stata discussa in § I 3, 3., ed è quella dell'enunciazione, nel canto XIX della *Laus vitae*, della «quadriga imperiale» che orienta la vita eroica dell'io poetico (vv. 141 e sgg.).

gari in concomitanza di strutture circolari, risulta così massiva e insistita da conferire un'impressione di globale staticità all'intera compagine testuale. Il fenomeno non manca in Pascoli (si vedano *La partenza del boscaiolo* o *L'ora di Barga*), ma nelle raccolte dannunziane citate il procedimento combinatorio, oltre che più frequente, giunge a livelli di saturazione quasi mai toccati dagli omologhi pascoliani, fino al pressoché totale annullamento della progressione sintagmatica nel gioco musicale (cfr. almeno *Alla nutrice*, *Hortus larvarum*, *La tenzone*, *Le Ore marine*).

Più in generale, si può notare una tendenziale divaricazione nel modo in cui le saturazioni iterative (che si tratti di lessemi, sintagmi o versi) agiscono sulla sequenza di un testo o al limite sul testo intero. Benché esistano varie eccezioni, l'impressione è che in Pascoli questi fitti sistemi di riprese imprignano al testo un andamento comunque argomentativo, laddove in D'Annunzio prevalgono i giochi combinatori e musicali citati sopra. Si confrontino la poesia-quartina *Il passato*:

Rivedo i luoghi dove un giorno ho pianto:
un sorriso mi sembra ora quel pianto.
Rivedo i luoghi, dove ho già sorriso...
Oh! come lacrimoso quel sorriso!

Oppure la seconda sezione del *Cieco*:

«Dove venni non so; né dove io vada
saper m'è dato. Il filo del pensiero
che mi reggeva, per la cieca strada,

da voci a voci, dal dì nero al nero
tacer notturno (m'addormii; sognai:
vedevo in sogno che vedevo il vero:

desto, più non lo so, né saprò mai...);

con questa strofa dalla *Passeggiata paradisiaca*:

Voi eravate ieri molto stanca,
oh tanto che vi caddero di mano
i fiori. Non è vero che di mano
vi caddero le rose, tanto stanca
eravate? Così vi vedo ancora.

Negli esempi pascoliani a nutrirsi delle ripetizioni è proprio un ragionamento, si svolga esso in un contesto di densità lirico-filosofica o in un poemetto narrativo; in questi casi l'iper-concentrazione iterativa nega in grado minore la progressione sintagmatica e la dialettica tra stasi e sviluppo del discorso resta aperta. Simili brani sono invece rari nel *corpus* dannunziano: i complessi

iterativi più fitti danno vita a variazioni su esili nuclei tematici e l'eventuale mobilità interna portata da inversioni o poliptoti non cancella la complessiva chiusura e staticità della struttura.¹⁰

La rifunzionalizzazione della ripresa connettiva e questa tendenza a un paradossale sviluppo raziocinante nonostante e anzi mediante le saturazioni iterative danno un assaggio di come Pascoli punti spesso anche sul valore di sostegno alla progressione del discorso che la ripetizione può avere. Come per la maggior parte degli ambiti funzionali, in realtà, tra i due poeti si ha una nutrita area comune, che fa capo ai domini dell'anadiplosi (comprendente i vari tipi di rilanci interstrofici a contatto, ma anche per esempio i rilanci dopo inciso) e della duttilissima anafora. In questo secondo campo è senz'altro condiviso il ricorso alle anafore polisindetiche, mentre sono peculiari di D'Annunzio e specialmente delle *Laudi* le strutture elencatorie rette dall'anafora per lo più sintattica, così come, anche se in modo meno marcato, le riprese anaforiche libere a distanza che sostengono lo sviluppo sintattico del discorso.¹¹

Da parte sua, Pascoli spicca per le strategie di ripresa e rilancio legate al passaggio di strofa, innanzitutto per la varietà di moduli impiegati. Oltre alle riprese connettive in attacco di strofa citate sopra, si hanno tutti quegli stilemi individuati in § II 5, 2. (rilanci, anaforici o meno, dopo che la strofa precedente era stata chiusa da un distico anaforico; riprese in attacco di strofa di una parola o un sintagma presenti in posizione non marcata nella strofa precedente; variante del modulo precedente che rileva la ripresa in attacco tramite una pausa sintattica marcata), che nel *corpus* dannunziano sono sempre nettamente minoritari.

Generalmente condivisi sono infine i moduli iterativi che orientano lo sviluppo del discorso in senso raziocinante e analitico: poliptoti e figure etimologiche impiegate a questo scopo, riprese con disgiunzione di due lessemi o sintagmi, ripetizioni strutturanti *correctiones*, ecc. Queste ultime appaiono relativamente più frequenti in Pascoli, mentre D'Annunzio risulta superiore quanto a ripetizioni strutturanti similitudini, dato che andrà messo in relazio-

10. Per altri esempi più ampi si veda, dalla parte di D'Annunzio, almeno la prima sestina di *Suspiria de profundis*, mentre da quella di Pascoli un caso davvero emblematico, per quanto esterno al *corpus* di questo lavoro, è la prima strofa di *Psyche*, dai *Poemi conviviali*: sedici versi tutti tramati di iterazioni che però guidano e sospingono la riflessione-descrizione allegorica della vita interiore dell'anima, il cui sviluppo non è cancellato nemmeno dalla ripresa circolare del vocativo («O Psyche» ai vv. 1 e 16).

11. Si veda la strofa del *Novilunio* discussa in § I 5, 3.; proprio la tendenza all'allungamento dei periodi (pur sempre in un contesto di paratassi dominante), unita alla libertà metrica della *strofe lunga*, favorisce un simile impiego dell'anafora quale puntello dell'articolazione sintattica. I periodi generalmente più brevi e la maggiore rigidità metrica fanno sì che in Pascoli il modulo sia meno sfruttato, ma gli stessi versi di *Psyche* citati nella nota precedente mostrano come l'anafora a distanza o comunque a non immediato contatto possa servire bene a comporre l'ossatura logico-sintattica del discorso.

ne con l'importanza stilistica e ideologica della similitudine e in generale del paragone nella poesia dannunziana, specialmente nelle *Laudi*.¹²

5. *Considerazioni conclusive*

Volendo trarre delle conclusioni generali, va anzitutto riconosciuto che le distinzioni non cancellano l'esistenza di un ampio e importante terreno comune, che di fatto rimanda ad alcune delle funzioni fondamentali della ripetizione, per quanto nel concreto esse vengano attuate in misura differente e con modalità anche molto lontane tra loro. Condiviso è per esempio il ruolo strutturante delle riprese lessicali per lo più a distanza. Come si è visto in § I 6, 2.1., gli esperimenti dannunziani di liberazione metrica non comportano un decisivo incremento delle ripetizioni a fini di ordinamento della materia testuale, e le poche indicazioni ricavabili in quel senso non cambiano la sostanza dei fatti, ossia che l'impiego delle corrispondenze lessicali in funzione strutturante o comunque coesiva appare connaturato alla testualità poetica: a livello macroscopico, al di là quindi dei singoli stilemi, il fenomeno fa parte di una grammatica profonda, transindividuale e – ancora a questa altezza storica – in buona sostanza indipendente dalle tipologie metrico-strofiche adottate.

Inevitabile, poi, che due stili poetici caratterizzati da un ricorso massivo alla ripetizione, quali sono quello dannunziano e quello pascoliano, ne sfruttino ampiamente la funzione sospensiva, di contraddizione o negazione dello sviluppo lineare del discorso. Da questo punto di vista, davvero significativi sono gli scarti più marcati: o per eccesso, con esasperazione dell'effetto bloccante (spicca il *Poema paradisiaco*, ma si veda l'insistita e "perturbante" ricorsività dei ritornelli pascoliani), o per paradossale negazione della stasi portata dalle iterazioni (soprattutto in Pascoli: cfr. la spinta raziocinante che esse veicolano anche in casi di saturazione). D'altra parte, l'impiego della ripetizione in senso contrario, favorevole cioè alla progressione sintagmatica, appare altrettanto condiviso. La ragione più importante – come mostrato nei rispettivi paragrafi conclusivi – andrà probabilmente ricercata nella comune predilezione per la paratassi, che, in quanto azzeramento dei nessi gerarchici per una costruzione complessa del periodo, sembra sollecitare il ricorso alle iterazioni come mezzo compensatorio di collegamento e quindi di riapertura del movimento logico-sintattico. La stessa sovrabbondanza iterativa che caratterizza globalmente la lingua dei due poeti può essere almeno in parte ricondotta a questa opzione stilistica fondamentale.¹³ Se si considera inoltre

12. Del paragone come «struttura stessa del mito dannunziano», anzi come «l'unica possibilità che essa [= la poesia di D'Annunzio] ha di realizzarsi come mito» ha parlato Dotti 1960, p. 718.

13. Lo stesso rilievo, con messa in rapporto tra semplificazione sintattica e abbondanza iterativa, si trova in uno dei rari studi specificamente dedicati alla ripetizione lessicale nella poesia

che proprio la semplificazione sintattica sarà fra i tratti caratteristici di una buona fetta del linguaggio poetico novecentesco, uno studio della ripetizione che miri a seguirne le linee di trasmissione sulla lunga durata dovrà senz'altro tenere in conto questa variabile, verificando di volta in volta se e come uno stilema o un gruppo di stilemi iterativi servano allo sviluppo del discorso e dunque alla costruzione profonda del testo poetico.

Se questo è il pur solido campo comune, gli scarti messi in luce lungo il paragrafo consentono di isolare due direzioni complessive sensibilmente diverse.

L'impressione è che dall'esame del *corpus* dannunziano emerga, nonostante l'ovvia presenza di spinte alternative, un utilizzo prevalentemente musicale della ripetizione. I giochi combinatori (con forte coinvolgimento, nel *Paradisiaco*, di sedi esposte come la rima), le saturazioni tendenti all'annullamento della progressione sintagmatica, l'esile o nullo incremento di significato portato dalle variazioni nei ritorni circolari, la stessa irrilevanza riscontrabile per la maggior parte dei casi nelle sintesi di più catene iterative nei finali di poesia: tutto ciò rivela una sostanziale indifferenza della ripetizione all'evoluzione semantica del testo. Allo stesso tempo, l'uso dinamizzante dell'*enjambement*, così come gli esiti di indecidibilità prodotti dalle sovrapposizioni tra figure iterative diverse (in particolare nelle *Laudi*), mostrano la sprezzatura dell'*artifex* che evita di "far sentire" troppo la ripetizione, mettendo in opera una perizia tecnica volta ad attenuare gli eccessivi irrigidimenti che le iterazioni insistite spesso e volentieri determinano, con i conseguenti effetti possibili di monotonia banale e di facile cantabilità. Del resto, anche le combinazioni, le connessioni e le variazioni superficiali appena citate rientrano in questo atteggiamento, volto, come visto in § I 6, 4., alla creazione di strutture complessivamente statiche, benché caratterizzate da dinamismo e mobilità interni notevoli.¹⁴

Per D'Annunzio, di fatto, la ripetizione è essenzialmente uno strumento di manipolazione della realtà, che rientra nel generale lavoro di sublimazione estetica del mondo in organismi musicali perfetti compiuto dal poeta nella

tardo-ottocentesca, nella fattispecie a quella di Vittorio Betteloni: «Il prevalente carattere paratattico della sintassi betteloniana trova infatti nella ripetizione formale un sostituto dei rapporti ipotattici: la ripetizione rappresenta un'alternativa alla mancanza di gerarchie sintattiche articolate» (Pasquali 2007, p. 287).

14. Di qui anche il carattere mai veramente centrifugo della ripetizione dannunziana, che per esempio non tende mai all'afasia (come invece accadrà p. es. in Campana, per cui si veda § IV 4, 1.1.): essa può mostrarsi splendidamente mossa, dinamica, inafferrabile, ma i suoi disequilibri sono ricomposti o per meglio dire sfruttati a fini di orchestrazioni inedite e però sempre obbedienti a un principio d'ordine superiore (si tratta peraltro, almeno nei risultati, di una dialettica simile a quella che guida il rapporto tra liberazione metrica e procedimenti regolarizzanti nella *strofe lunga*).

sua volontà di assimilazione illimitata.¹⁵ Questa operazione sublimante è ben visibile, inoltre, nelle ripetizioni legate all'*amplificatio*, che vi collaborano anche nel senso di un incasellamento, superimposto dall'artista, degli oggetti e dei fenomeni della realtà ai fini della moltiplicazione demiurgica e, ancora una volta, tesa all'autopotenziamento dell'io (si vedano per esempio le anfore a cascata e le strutture elencatorie, e in generale cfr. quanto detto con Jacomuzzi 1974b in §§ I 6, 1. e 2.). L'uso della ripetizione è insomma emblematico dell'idea dannunziana di poesia e del rapporto che il fare poetico stabilisce con la realtà, all'insegna di un'indiscriminata appropriazione tecnica e narcisistica così come è stata ampiamente riconosciuta dalla critica. Per il nostro discorso merita tuttavia una menzione particolare il giudizio di Bàrberi Squarotti 1976a, che coglie nella ripetizione latamente intesa un procedimento chiave del manierismo dannunziano. La ripetizione non solo nomina ma esaurisce l'oggetto, lo «ripropone in tutte le possibili prospettive, reduplicandolo, moltiplicandolo, ridefinendolo con un processo *ad infinitum* che gli toglie realtà nel momento stesso che lo risolve in scrittura» (p. 181). Secondo Bàrberi Squarotti questa attitudine collezionistica nei confronti dei *realia* obbedisce alla volontà di salvare Natura, Arte e Bellezza dalla «volgarità» e dall'«economicità» borghesi (*ibid.*), ma la fissazione completa e definitiva dell'oggetto lo rende indisponibile a qualsiasi ulteriore riuso, lo congela per la museificazione salvifica (di qui il «carattere funebre della ripetizione», *ibid.*). Questo collezionismo che sottrae per mettere al riparo è intimamente connesso con l'atteggiamento di assimilazione egoica di cui si è parlato: una volta che la realtà è trasfigurata in forme perfette essa è anche liquidata in quanto realtà, in quanto alterità esistente al di fuori del cerchio magico «circoscritto dal gioco sapientissimo delle ripetizioni» (*ibid.*) orchestrato dal poeta. Da questo punto di vista, la tendenziale indifferenza semantica delle ripetizioni è tra i sintomi della generalizzata indifferenza alla realtà, se non in quanto serbatoio e campo di esercizio per l'«Aedo» nella sua incessante opera di trasfigurazione estetica dei «mostri» del mondo in trascendenti «fanciulli divini» (cfr. *Laus vitae* VII, 270-273).

Nel caso di Pascoli, invece, la funzione di ponte e di scambio che le iterazioni svolgono tra livelli di significato diversi (piano grammaticale e piano pre- o post-grammaticale, piano referenziale e piano simbolico o allegorico, determinatezza e indefinitezza, stato di percezione adulta e stato di percezione infantile, ecc.), ma anche per esempio la possibilità di leggere in chiave psi-

15. Come secondo i programmatici versi della *Laus vitae*: «Di congiungimenti maestro | fui, di concordie divine | compositore sagace, | perito d'innesti immortali, | per moltiplicar la mia forza, | aedo, e la mia conoscenza» (IX, 568-573). È il movimento psicologico fondamentale della poesia dannunziana, che Anceschi (1993, p. xv) sintetizza nel «continuo tentativo», da parte del poeta, «di identificare il mondo con se stesso per dominarlo».

cologica e ideologica uno stilema diffuso e caratteristico come il ritornello,¹⁶ mostrano come la ripetizione sia piuttosto un modo di vedere la realtà, caricata e deformata dalla psicologia del soggetto senziente. Evitando le dicotomie troppo secche, si può comunque affermare che, laddove in D'Annunzio la ripetizione sembra avere un valore prima di tutto tecnico, in Pascoli – dove pure l'elemento artigianale è di primaria importanza – essa acquista non di rado un valore conoscitivo, arrivando a costituire la modalità stessa con cui il mondo emerge e si presenta all'attenzione dell'io poetico.

Anche la specializzazione tematica delle iterazioni patetiche, invece tendenzialmente indiscriminate nel *corpus* dannunziano, è prova ulteriore di un impiego più semanticamente motivato delle figure di ripetizione, che in questo caso fanno sì parte di una grammatica tradizionale (il tipico uso della ripetizione per produrre pathos), ma esplodono a contatto con i punti più incandescenti dell'universo pascoliano, esplodono, cioè, dall'eccitazione emotiva di un io alle prese con i nuclei della sua ossessione. In questo senso, persino il modo in cui la ripetizione sostiene lo sviluppo sintagmatico, l'evoluzione semantica del testo (cfr. soprattutto le saturazioni che sostengono l'articolarsi di un ragionamento; la maggior varietà di fenomeni iterativi funzionali alla riapertura del discorso, in particolare quelli legati al passaggio interstrofico; l'incremento di significato portato dalle variazioni nelle riprese circolari; e, talvolta, le corrispondenze simmetriche a distanza che marciano la bipartizione concettuale di una lirica) testimoniano di un'azione più sostanziale rispetto a quella ricavabile dai moduli omologhi dannunziani, altrettanto necessari alla strutturazione del discorso poetico ma più estrinseci proprio nella misura in cui appaiono indipendenti dalle esigenze di significato.

A variare, poi, è la percezione dei due sistemi iterativi da parte del lettore. Si è visto come D'Annunzio rifugga sempre dalla cantabilità facile di tipo popolareggiante mettendo in campo tutta una serie di meccanismi attenuativi. Nemmeno gli ingolfamenti paradisiaci fanno eccezione: il gioco combinatorio palesa l'intento virtuosistico dell'artista-compositore che perfino nella moltiplicazione iterativa riesce a scampare la monotonia, creando una musica che bilanci perfettamente identità e mutamento, che mescoli con raffinata sprezzatura elaborazione e negligenza (il canto «sopra un antico metro, ma con una | grazia che sia vaga e negletta alquanto» di *Consolazione*). Pascoli al contrario esibisce e non poche volte esaspera gli effetti monotoni e cantilenanti. Si è detto (§ II 1, 2.) che la distanza dall'ipotetico grado zero di una ripetizione irriflessa, ingenuamente popolaresca, viene ottenuta non tramite attenuazioni o virtuosismi manipolatori ma sovraccaricando a tutti i livelli –

16. Momento di ciclicità regressiva, con annesso desiderio soggettivo di ritorno all'origine, di restaurazione dell'integrità distrutta (cfr. p. es. Soldani 2010, p. 185); ma anche momento di riemersione del perturbante familiare e mortuario, che ogni volta vanifica gli sforzi di costruzione e di progressione dell'io.

lessicale, sintattico, ritmico, fonico – le corrispondenze iterative. La perizia tecnica dei due autori conduce insomma a esiti diversi: se in D'Annunzio la ripetizione è un elemento fondamentale ma dissimulato, che si integra e scioglie nella musica complessiva, in Pascoli lo scarto per eccesso fa sì che essa si accampi nello spazio testuale come presenza irriducibile, saliente, meno armonizzata con i bisogni di variazione di una superiore eleganza musicale.¹⁷

Per concludere, un allargamento di prospettiva, che leghi queste riflessioni sull'uso della ripetizione lessicale all'idea generale di ripetitività, soprattutto tematica, normalmente associata ai due poeti in esame: da questo punto di vista, le prime confermano sul piano microscopico quanto la critica ha abbondantemente riscontrato circa la seconda sul piano macroscopico.

Molta della poesia di D'Annunzio è stata interpretata come una grande, virtuosistica ed esasperata variazione su tema, un gioco manieristico compiuto a partire da un'esiguità ed esilità semantica, un tentativo di riproporre da angolature e con sfumature diverse un insieme molto limitato di contenuti. Tenendosi alle raccolte del *corpus*, l'aspetto in questione è estremizzato nel *Poema paradisiaco*,¹⁸ ma anche in *Alcyone* è evidente l'arte di variazione esercitata su poche tematiche fondamentali (rapporto Arte-Natura, rapporto di fusione panica tra io e mondo, tentativo di rivitalizzazione del mito), mentre la *Laus vitae* colpisce per l'ampliamento abnorme del poema a partire da un canovaccio narrativo e da uno spunto biografico a conti fatti minimi. Diverso il discorso relativo alla poesia pascoliana, la cui ripetitività tematica viene normalmente identificata – anche senza eccedere in psicologismo – come sintomo di un'ossessione,¹⁹ del ribattere della psiche soggettiva su uno stesso nucleo di temi che, quindi, non può che sempre riaffiorare: la realtà, per Pascoli, è già data come ripetizione.

Questa distinzione è riflessa e corroborata anche dalle rispettive concezioni del tempo. La poesia di entrambi si tiene evidentemente lontana dall'idea di tempo rettilineo e di divenire storico. Ma nel caso di D'Annunzio prevale una staticità separata dalla contingenza, una staticità che è la permanenza

17. Con quanto detto non si vuole naturalmente affermare che la ripetizione di D'Annunzio sia pura musica, del tutto impermeabile alle istanze del significato, né che la ripetizione pascoliana sia per converso solo un'emergenza semantica profonda: molti dei fenomeni iterativi individuati nel corso di questo studio smentirebbero facilmente l'attribuzione per entrambi gli autori. Quelle messe in luce sono tendenze globali, ricavabili da un accorciamento prospettico del punto di vista, che tuttavia consentono di isolare alcune ragioni fondamentali delle differenze nell'impiego della ripetizione analizzate più sopra nel dettaglio.

18. Tra i molti giudizi critici a riguardo, è perfetta la sintesi offerta da Simeone 2008, p. 485, secondo cui «la principale cifra stilistica del poema» è «l'ostinazione musicale» del dire poetico intorno a un ridotto numero di nuclei tematici».

19. Già Pasolini 1973a, pp. 269-70 aveva individuato come poli fondamentali della «storia psicologico-stilistica» di Pascoli l'«ossessione» irrazionale e uno «sperimentalismo» intenzionale, e all'altezza di Mengaldo 2014, p. 16 il nesso ripetizioni-ossessione è dato come possibilità scontata.

dell'arte e del mito e che consente solo accensioni istantanee, per cui la ripetizione latamente intesa servirà a uno dei bisogni fondamentali di questa poesia, che è quello di dare una durata e una consistenza quanto meno musicali alle singole percezioni irrelate.²⁰ In Pascoli invece un'analogia assoluta è piuttosto legata alla ciclicità immutabile del tempo naturale, rispetto a cui il male umano può istituire un'opposizione tragica che esclude dolorosamente il soggetto dalla serie perpetua e rasserenante dei ritorni, ma senza dar vita a una vera linea temporale alternativa.²¹ La ripetizione *tout court* sarà allora la manifestazione tanto di un grumo di ossessioni psichiche quanto di una cronologia tutta consegnata alla circolarità cosmica, che per esempio determina – per prendere un contesto da cui la soggettività diretta è assente – l'invariabile ripetitività epico-georgica della vita contadina nei *Poemetti*.

20. Richiamo a questo proposito la citazione da Noferi 1958: «Il problema [stilistico e poetico della poesia dannunziana] era sempre quello di trovare il margine di una validità poetica alla impressione e notazione iniziale, un respiro di durata, nell'animo e sulla pagina, a quella improvvisa accensione dei sensi acuiti, o del cuore, che era il suo solo modo di contatto, labile e fuggevole e imprevedibile come l'istante, con la consistenza del reale» (pp. 30-1).

21. Cfr. i canti *Addio!* e *In ritardo*, dove il desiderio di identificazione con i cicli di partenza e ritorno delle rondini è espresso e infine dichiarato come irrealizzabile per un io ormai escluso da quella temporalità (la prima poesia si chiude con l'esclamazione ottativa «[anch'io] ricantassi sempre il mio ritorno, | mio ritorno dal mondo di là!», la seconda con la constatazione definitiva della rottura della benefica circolarità temporale: «e quello ch'era non sarà mai più»). Rientra in questa opposizione il contrasto tra le intenzioni strutturali dei *Canti*, all'insegna del ciclo stagionale (cfr. Nava 2001, p. 7) e l'ingolfamento della tematica familiare e mortuaria nel finale e nel "Ritorno a San Mauro", dove la temporalità soggettiva si fa assoluta (dalle *Rane*: «ciò che non è mai, ciò che sempre | sarà...»): la persistenza nel tempo, non più assicurata dalla ciclicità del ritmo naturale, è restaurabile solo in un fuori-dal-tempo, per cui sarà per sempre solo ciò che non è mai stato).



iv. *La ripetizione lessicale nei poeti del primo Novecento*

Con la mappatura della ripetizione lessicale in D'Annunzio e in Pascoli si è definito un quadro stilistico di riferimento per uno studio estendibile ai poeti delle generazioni immediatamente successive. Scopo di questo capitolo sarà indicare e discutere alcuni comportamenti primonovecenteschi relativi all'uso della ripetizione, sia tenendo presenti e valorizzando le specificità dei nuovi autori, sia facendole reagire con i moduli iterativi isolati per i due "padri". La prospettiva sarà più sintetica e globale che analitica e singolarizzante. Verranno trattati più autori contemporaneamente e, benché non mancheranno affondi individuali, l'attenzione sarà rivolta soprattutto a modalità d'uso trasversali. La sistematicità dell'indagine si sposterà quindi dal singolo poeta all'insieme: le macro-funzioni individuate nei capitoli precedenti organizzeranno anche quest'ultimo nella sua interezza, permettendo di stabilire connessioni e sottogruppi sulla base di stilemi condivisi e comuni atteggiamenti nei confronti della ripetizione.

Come anticipato nell'introduzione generale, il *corpus* comprende nove autori, tutti nati negli anni '80 dell'Ottocento ed esordienti nel primo quindicennio del secolo successivo: Corrado Govoni, Sergio Corazzini, Aldo Palazzeschi, Marino Moretti, Guido Gozzano, Umberto Saba, Clemente Rebora, Dino Campana e Camillo Sbarbaro. I testi sono stati scelti all'interno del decennio 1905-1915.¹ L'obiettivo di questo studio, anche per evitare un'eccessiva dispersione, richiedeva un arco temporale relativamente ristretto e in una certa misura arbitrario. Il termine iniziale tuttavia – anche al di là del fatto che solo Govoni e Corazzini esordiscono prima del 1905 – è motivato dall'opportunità di scegliere una data in cui i capolavori di D'Annunzio e di Pascoli avessero avuto il tempo di agire sulla coscienza dei nuovi poeti. Più facile è il termine conclusivo: la Grande Guerra si staglia come perentorio spartiacque storico e culturale, senza contare che l'uso della ripetizione lessicale nel periodo immediatamente successivo, quello tra le due guerre mondiali, è già stato indagato da Dal Bianco 1998. Da un certo punto di vista, questo capitolo vuole essere anche un ponte tra la duplice esperienza fondativa di D'Annunzio e

1. Rimando all'introduzione per l'elenco delle opere schedate.

Pascoli e quello che ad oggi è l'unico studio ampio e particolareggiato sulla ripetizione nella poesia italiana del Novecento.

1. *Amplificazione patetica*

È utile partire da due delle funzioni più connotate – e per certi aspetti specularmente connotate – della ripetizione: l'amplificazione patetica da una parte e la produzione di effetti assimilabili al popolareggiante o infantile dall'altra, tendenti la prima all'esaltazione e la seconda all'attenuazione tonale.

Per quanto riguarda innanzitutto l'incremento di pathos, le ripetizioni servono abbondantemente allo scopo anche nel *corpus* primonovecentesco, sia pure con le importanti differenze interne che si vedranno. A uno sguardo globale risalta subito, per cominciare, l'impiego trasversale di tecniche iterative "classiche", sostanzialmente epanalesi e anafore marcate dal punto di vista pragmatico: vocative, esclamative, interrogative, imperative. Sul piano quantitativo si segnalano le sovrabbondanze, specialmente, di Rebora, di Cozzani, di Moretti, di Gozzano, e, un po' più sotto, di Campana. Senonché molto diversi tra questi poeti sono il significato e l'esito dell'amplificazione.

1. *Pathos romantico e crepuscolare*

Moretti appare debitore, da un lato, di movenze tradizionali, caratterizzate da un'enfatica postura allocutiva verso enti astratti personificati; dall'altro, dell'atteggiamento elegiaco tipico della *koimè* crepuscolare. Il primo filone tende a concentrarsi nei testi più esclamativi e concitati di *Poesie scritte col lapis*, dove l'allocuzione e in particolare l'interrogazione sono centrali fin dai titoli.² Qui è un profluvio di apostrofi all'anima, a figure di sé, alla poesia, a vaghi fratelli e sorelle, e la ripetizione svolge un ruolo non secondario nel supporto di un patetismo diviso tra una quasi masochistica derelizione e un desiderio ancora simil-romantico di reintegrazione e innalzamento sublime, con alcune inflessioni da «scapigliatura *maudite*» (Bandini 1977, p. 244):³ «*Ài molta sete ed ài molta | fame? Vuoi acqua? pan bruno?*» (*Nessuno t'ascolta!*), «*fuggi*

2. Cfr. *Che vale?, Non t'illudere!, Nessuno t'ascolta!, Mi mandi via?, Dove sei?, Andiamo via!, Datti pace!, Perché non venite con me?, Sali!*. Non è un caso che Moretti tenderà a raggruppare queste poesie, evidentemente avvertite come affini sotto vari aspetti, tra cui, appunto, quello del tono: dall'edizione Mondadori di *Tutte le poesie* del 1966, i testi citati, al netto delle varianti, compariranno in blocco nella prima sezione di *Poesie scritte col lapis* (per la variantistica delle raccolte morettiane, che peraltro coinvolge spesso i fenomeni di ripetizione, cfr. Coletti 1974, in partic. pp. 12-14 e 25).

3. Coletti 1975 parla di «un mondo sentimentale di cui il poeta sembra a volte ricapitolare gli aspetti essenziali, fondendoli (secondo l'uso decadente) in visualizzate ipostasi di astratti» (p. 431).

via! *fuggi*, o pilota, | questa terra di pigmei!» (*Non ò remo!*), «Anima mia, *dove* | *sei? dove sei? dove sei?*» (*Dove sei?*), «Anima, anima mia, taci!» (*Andiamo via!*), «Madre, fratelli e *sorelle*, | dolci *sorelle*, *perché* | *perché* non venite con me», «O *fratelli*, o *miei fratelli*, | o *sorelle*, o *mie sorelle*, | CHE FATE, CHE FATE nelle | vostre gabbiette da uccelli?» (entrambi da *Perché non venite con me?*), «Ebbene, anima mia, *sali* | *sali* con me dove vuoi», «*Non* puoi? | *Non* ài l'*ali?* *Non* ài l'*ali?*», «O *mia sorella* divina, | o *mia sorella*, rimani» (tutti da *Sali!*).

Partecipa a questo uso della ripetizione anche Corazzini, il cui pathos assai tradizionale è da legare al sublime astratto⁴ che permane in molta della sua poesia, al suo muoversi all'interno di un repertorio di simboli romantici o decadentistici (anima, cuore, casa, bara, cielo, terra, luna, stelle, fiume, mare, neve, tutti passibili di personificazione) e di stati d'animo basilari e ricorrenti (tristezza, malinconia, nostalgia, tenerezza, dolcezza, serenità, anche questi personificabili). Un pathos disforico, soprattutto vocativo ed esclamativo, ottenuto mediante epanalessi: «Ma l'amor onde il cuor morto si gela, | fu *vano e ignoto* sempre, *ignoto e vano!*» (*Rime del cuore morto*), «*Mai più, mai più!* su le terrene cose | l'*occhio* non sosta, l'*occhio* si dispera» (*Dai «Soliloqui di un pazzo»*), «*Stelle!* che gioia! *Quanto* cielo e *quanti* | voli», «*serenità, serenità*, ch'io muoia | dunque se il cuore tu non mi consoli» (entrambe da *Alla serenità*); ma soprattutto nell'ostensione retorica delle anafore:

Anima pura come un'alba pura,
anima triste per i suoi destini,
anima prigioniera nei confini
come una bara nella sepoltura,

anima, dolce buona creatura, [Invito]

Cuor che ti duoli, soddisfatto mai,
della vacuità de gli orizzonti,
oh, bevi alle tue buone e chiare fonti,
oh, cogli rose a' tuoi bianchi rosai,

[Il fanale]

ma non sai farmi libero di lutti,
ma non sai popolararmi questa vuota
casa! E allora?... perché farmi tornare?

[Alla serenità]⁵

4. Proprio dall'*Amaro calice* ha inizio, nell'evoluzione poetica di Corazzini, il processo di astrazione «che porterà diritto a *Piccolo libro inutile*» (Landolfi 1992a, p. 18; anche Jacomuzzi 1970, pp. 61-2 individua nel libretto del 1905 il punto d'avvio di una progressiva astrazione simbolica). Sull'aspirazione corazziniana «alla ricostruzione di un "sublime" poetabile», cfr. Jacomuzzi 1968, p. 27.

5. Nella stessa poesia si trova un'anafora grammaticale che ricorda da vicino il Pascoli di *La mia sera* («Nel giorno, che lampi! che scoppi! | Che pace, la sera!»): «le cose non oggi allo sfacelo | imminente rassegnansi: *che* cielo, | oggi! e *che* squilli!» (per il pascolismo di *Alla serenità*, comunque, cfr. Landolfi 1992b, p. 377).

Oh! *piangi* ancora, mia
piccola tenerezza!
Piangi, fosse anche per un'ora!

[*Castello in aria*]

Tornando a Moretti, la tensione patetica, tra allocuzione e lamento, è mantenuta alta anche quando il discorso si fa meno astratto e si cala nella quotidianità più tipicamente crepuscolare del poeta romagnolo: le domeniche di provincia, la vita degli interni familiari, i ricordi di scuola e, più circoscritti, quelli della problematica scoperta della sessualità. Anche qui l'intero repertorio delle iterazioni patetiche la fa da padrone. Vocative:

Non tu, non tu che tanta nostalgia
con uno sguardo sol passi al mio cuore,

non tu, non tu che la tua fronte chini

[*Le prime tristezze*]

O mamma, o mamma, e una confusa vita
gorgogliò nel mio sangue oscuramente,⁶

[*Sesto comandamento*]

O Diva, o Diva, io ti baciai, ti resi

[*Diva*];

esclamative:

non so, non so se il mio povero cuore
ancor, fra tanta nostalgia, si muove!...

[*La domenica delle valige*]

Oh l'orso, l'orso che balla!
che balla, sgambetta e ruzza!
oh il pover orso che puzza,

[*La domenica dell'orso*]

Era un poeta, era un poeta! Ed io

[*Un poeta*];

interrogative:

Dove son io? *Perché* son qui? Che attendo?
Che medito? *Perché* rimango immoto
a guardar nello specchio un altro ignoto

[*Salone*]

Chi mi darà, chi mi darà quell'ore
così perdute dell'infanzia mia?

[*Le prime tristezze*]

O Poggiolini, *che* fai tu? *che* pensi?⁷

[*Poggiolini*]

Perché guardavo accoppiarsi le mosche?
Perché guardavo i cani per la strada?
Perché vedevo in chiesa ombre sì fosche?

6. Qui, come nell'esempio successivo, si riconosce lo stilema dannunziano del doppio vocativo con replica dell'interiezione.

7. In questo caso l'aspetto retorico dell'*amplificatio* è ispessito dalla memoria petrarchesca, pur abbassata (cfr. *Rvf* CL e CCLXXIII)

Perché mia madre mi faceva paura
quando mi sorrideva dicendo: «Bada!» [Sesto comandamento]

Analogo è l'utilizzo delle ripetizioni in funzione patetica da parte di Govoni, e questo vale anche per la parte maggiormente arretrata delle "futuriste" *Poesie elettriche*, dove non a caso il testo più marcato da questo tipo di iterazioni è l'elegia *In morte di Sergio Corazzini*. Giusto qualche esempio, senza considerare le numerosissime anafore esclamative e vocative a distanza: «*Perché* dunque t'indugi? | *Perché* ancora non vieni?» «*No, no*, io non so rassegnarmi | a pensarti laggiù, solo», «*E i tuoi* fulgidi sogni? | *Ed i tuoi* vergini ideali?», «O mio povero Sergio, *anima* della mia *anima*, | cuore del mio cuore, dove sei?». Dello stesso tenore le epanallesi e le anafore patetiche delle altre poesie:

Ma *chi è, chi è* che suona
nell'istrumento caro all'etisia [Il piano]

Ma, o *Dio mio, o Dio mio*, che tosse
orrenda! Non sentite i miei ginocchi [Il lamento del tisico]

Addio! Addio! È il tempo dell'autunno,
[Variazioni autunnali]

Oh quel verde di menta glaciale!
Oh quel rosso recidivo!
*Oh quell'*azzurro tonico dell'anima! [Anima]

O quante dolci cose
quella lontana festa,
oh quante tristi cose
nel mio cuore rimesta! [Vigilia di festa]

Se il Palazzeschi liberty e crepuscolare (grossomodo fino ai *Poemi*)⁸ si tiene, salvo rare eccezioni, lontano da impennate tonali, per poi far esplodere, nel libro eponimo, accensioni "incendiarie" che non hanno nulla a che vedere con quelle rilevate finora (cfr. più sotto), un discorso a parte merita, per esaurire questo primo campo tipologico, la poesia di Gozzano, dove le iterazioni patetiche proliferano. Proprio per questa abbondanza, tuttavia, simili ripetizioni tendono a farsi catalizzatrici delle istanze ironico-distanzianti tipiche della scrittura della *Via del rifugio* e dei *Colloqui*. Il pathos iterativo è diffuso ma posticcio, filtrato come tutto l'armamentario tradizionale e come tutto un mondo poetico attraverso un senso ben percepibile di artificio, che in questi casi passa per l'ostentazione della "grana grossa" di una modalità retorica avvertita come datata. Il piano è duplice: innanzitutto l'esagerazione di pathos

8. Uso l'etichetta di crepuscolare per il primo Palazzeschi in senso ampio, come credo sia consentito dalla natura di questo studio. Sulla problematica ascrizione al crepuscolarismo – e poi al futurismo – degli esordi palazzeschi cfr. per esempio Sanguineti 1965b, Curi 1977, Pietropaoli 2003b.

che l'iterazione propizia nel singolo luogo testuale può risultare stonata con la situazione feriale a cui si applica.⁹ Così per esempio nell'uccisione di una farfalla da parte di un gruppo di bambine: «Non vuol morire! *Oh* strazio | d'insetto! *Oh* mole immensa | di dolore che addensa | il Tempo nello Spazio!» (*La via del rifugio*), oppure nell'esclamazione schopenaueriana a commento della propria paura durante una pattinata sul ghiaccio: «O voce imperiosa dell'istinto! | O voluttà di vivere infinita!» (*Invernale*). Nei dialoghi e nelle allocuzioni specialmente di/a figure femminili, poi, l'animazione patetica ricopre con una patina di galanteria stereotipata e vagamente paradisiaca le parole pronunciate e la situazione rappresentata:

– O *via* della salute, o vergine apparita,
o *via* tutta fiorita di gioie non mietute, [Le due strade]

Da quel mattino dell'infanzia pura
forse ho amato te sola, o creatura!
Forse ho amato te sola! E ti richiamo!
Se leggi questi versi di richiamo
ritorna a chi t'aspetta, o creatura!¹⁰ [Cocotte]

«Il *Desiderio*! Amico,
il *Desiderio* ucciso
vi dà questo sorriso
calmo di saggio antico...» [Una risorta]

«Ah! *lasci* la rinuncia che non dico,
lasci l'esilio a me, *lasci* l'oblio
a me che rassegnata già m'avvio
prigioniera del Tempo, del nemico...» [Un'altra risorta]

Pel tuo sogno, *pel* sogno che ti diedi,
non son colui, non son colui che credi!¹¹ [L'onesto rifiuto]

9. Un'ennesima declinazione, insomma, di quell'«urto, o “choc”, di una materia psicologicamente povera, frusta, apparentemente adatta ai soli toni minori, con una sostanza verbale ricca, estremamente compiaciuta di sé», colto e sintetizzato per la poesia gozzaniana nel celebre saggio di Montale (1971, p. 11).

10. In queste e in altre ripetizioni enfatiche di *Cocotte*, Sanguineti 1966, p. 134 ha ravvisato una «patetica onda oratoria», una «declamazione sentimentale [...] scaricata [...] di ogni ironica tensione» che segnerebbe un cedimento della poesia di Gozzano rispetto «agli stilemi narrativi che la caratterizzano nelle sue zone più risolte». A voler seguire questo giudizio, andrebbero svalutati moltissimi luoghi della *Via del rifugio* e dei *Colloqui*, a partire da pressoché tutti i versi patetici citati qui; ma non credo affatto che queste iterazioni di *Cocotte* siano private «di ogni ironica tensione», quasi che in questi e negli altri casi paragonabili Gozzano dimentichi le mediazioni e si comporti senza residui come quel «sentimentale giovane romantico» che di norma finge d'essere. L'armamentario retorico di questi abbandoni sentimentali, al contrario, è esibito in modi tali da produrre inequivocabilmente una distanza.

11. Qui, come notato prima con il Petrarca di Moretti, la smaccata citazione dantesca (*Inf.* XIX, 62) aggiunge patina su patina, conferendo al passo una potenza già devitalizzata a retorica.

Del resto, anche in presenza di affermazioni filosoficamente pesanti, magari direttamente connesse al cuore ideologico delle rispettive raccolte, l'amplificazione tende, se non a invalidare, quanto meno a insinuare un sospetto sulla reale partecipazione emotiva con cui certi nodi sono vissuti dall'io lirico:

Venticinqu'anni!... <i>Sono vecchio, sono vecchio!</i> Passò la giovinezza prima,	[<i>I colloqui</i> (1)]
<i>Amore no! Amore no!</i> non seppi il vero Amor per cui si ride e piange;	[<i>Il convito</i>]
Amanti! <i>Miserere, miserere</i> di questa mia giocosa aridità larvata di chimere!	[<i>Paolo e Virginia</i>]
parlate, o morti, al pellegrino sazio! <i>Giova</i> guarire? <i>Giova</i> che si viva? O meglio <i>giova</i> l'Ospite furtiva che ci affranca dal Tempo e dallo Spazio?	[<i>La Signorina Felicita</i>]
<i>desidero, desidero</i> terribilmente ancora!...»	[<i>Una risorta</i>]

Su un piano globale, infine, l'insistenza con cui questi innalzamenti sono ricercati e le tecniche usurate (ed esibite come tali) utilizzate per procurarli generalizzano l'impressione che la pronuncia di questo «triste pathos» di una «passione ritenuta inesprimibile e irrealizzabile» (Pasolini 1995, p. VII) vada sempre in qualche modo virgolettata. Se ci si riferisce all'elemento posticcio, allo schermo ironico, al secondo grado come tratti sostanziali della scrittura di Gozzano,¹² la produzione di pathos mediante iterazioni, con il suo carattere di amplificazione così smaccata e appariscente, è senza dubbio un momento privilegiato per toccare con mano questa attitudine stilistica. In un colpo solo, insomma, le iterazioni patetiche denunciano la mancata adesione di un io poetico al proprio dramma e sbugiardano tutta una tradizione tardo-romantica di stereotipati eccessi sentimentali.

12. Cfr. almeno Barberi Squarotti 1960b, p. 96, dove viene anche avanzata un'ipotesi sul significato complessivo della ripetizione in Gozzano: «A questa stessa funzione di allontanamento, di mediazione della realtà quale è data dall'esperienza dei sensi e dalla dizione pronta e non figurata dei sentimenti, concorre anche l'insistenza gozzaniana sulla "ripetizione", cioè il costante ritorno, di strofe in strofe e di verso in verso, di strutture uguali, dove non è da vedere tanto una ricerca musicale (così estranea sempre a Gozzano), né un elemento di quella riduzione media e normalizzata della lingua, propria di Gozzano come degli altri crepuscolari, quanto piuttosto l'incertezza del reale, la necessità di ripetere la nozione per sfiducia nella sua proprietà e nella sua vitalità, una forma di allontanamento, ancora, del dato in modo da renderlo mediato, già quasi avvolto in un'aura di inaridimento, di disseccato arresto di vita, da un tempo quasi immemorabile».

2. *Pathos "laudistico"*

Se rapportati agli esempi di D'Annunzio e di Pascoli, i fenomeni di ripetizione analizzati fin qui mostrano alcune consonanze con l'amplificazione galante o grandiosamente sconfortata del *Poema paradisiaco* e con le eccitazioni piangevoli del Pascoli intimista e familiare. Gli altri poeti in esame, invece, sembrano sotto questo profilo maggiormente influenzati dall'amplificazione più stentorea e *ore rotundo* delle *Laudi* e in particolare di *Maia*.

Campana, per cominciare, mostra di avere senz'altro assimilato il pathos iterativo del D'Annunzio laudistico,¹³ con la sua intensità verticale e priva di autocommiserazioni. Una corrispondenza verificabile anche nei singoli moduli, come il doppio vocativo con replica dell'interiezione: «O Regina o Regina adolescente» (*La chimera*), «O Speranza! O Speranza!» (*Immagini del viaggio e della montagna*),¹⁴ oppure l'anafora grammaticale a cascata (cfr. anche la geminazione finale):

E l'immobilità dei firmamenti
 E i gonfii rivi che vanno piangenti
 E l'ombra del lavoro umano curve là sui poggi argenti
 E ancora per teneri cieli lontane chiare ombre correnti
 E ancora ti chiamo ti chiamo Chimera. [La chimera]

Ma in generale l'amplificazione vocativa ed esclamativa è abbastanza diffusa: «Ed ecco si leva e scompare | Il vento: ecco torna dal mare | Ed ecco sentiamo ansimare | Il cuore che ci amo di più!» (*Il canto della tenebra*), «E il ricordo specchiar di una divina | Serenità perduta o tu immortale | Anima! o Tu!» (*Immagini del viaggio e della montagna*), «O città fantastica, o gorgo di fremiti sordi!» (*Genova*, variante di *Oscar Wilde a San Miniato*¹⁵), «Voce inconscia di libertà | Amore titanico eroico | O voce rombo del cuore del mondo» (*Lontane passan le navi*), «Oh avere un cielo nuovo, un cielo puro» (*Ho scritto. Si chiuse in una grotta*).

Dannunziano è per certi aspetti anche l'impiego delle ripetizioni in dire-

13. Cfr. Solmi 1992a, p. 73: «Il "tono" dannunziano si perpetuò inoltre in quell'appassionato turgore e abbandono "celebrativo" che inerisce sempre alla sua frase, alla sua patetica visione». La considerazione, riferita ad alcune poesie campaniane degli *Inediti*, può essere applicata senza correzioni a molti luoghi degli *Orfici*.

14. Mentre la triplice epanalessi patetica a saturare l'intero verso incrocia il gusto dannunziano per l'amplificazione e la tendenza pascoliana a far convergere iterazione lessicale e iterazione ritmica: cfr. «Le vele le vele le vele!» (*Barche amarrate*; per cui si veda allo stesso tempo, quanto a richiamo lessicale «Alla vela! alla vela!» di *Vergilia anceps*, e quanto a struttura prosodica «la Morte! la Morte! la Morte!» di *Scalpito*), oppure l'enfatico attacco «O poesia poesia poesia | Sorgi, sorgi, sorgi» (*O poesia poesia poesia*).

15. Riportata a p. 99 dell'edizione Bonifazi che si sta consultando; testo del tutto differente dal poemetto omonimo che chiude i *Canti Orfici*.

Ma quel che appare più interessante del pathos iterativo reboriano è lo strettissimo rapporto che lo lega alla costruzione filosofico-argomentativa del discorso, e questo spesso, come si vedrà, in corrispondenza di una sua articolazione parallelistica a cui di nuovo le ripetizioni contribuiscono ampiamente. Nella poesia di Rebora, poesia di «parole costrette al servizio di un pensiero in movimento che tenta di finalizzarsi» (Dei 2015, p. XIV), il grido non è quasi mai disgiunto dal ragionamento,¹⁷ come si rileva facilmente anche solo da questi pochi esempi, dove l'innalzamento tonale fa tutt'uno con la sintassi ragionativa e con la densità concettuale:

Quanto fu bello che nascessi nostra
o *mamma*, così *mamma*
da non poterti sapere!¹⁸ [XII]

A che ne serbi, o vitale malia,
se dal tuo amore ci dilunghi e attrai
in un sol punto? *A che* tu, poesia,
se dentro animi il mondo e fuor non sai? [XLIII]

Perché l'insidia
se vivere è fiducia,
perché la colpa
se vivere è bellezza,
perché l'angoscia
se vivere è conquista,
perché la morte
se vivere è promessa?¹⁹ [L]

Anima, hai gioia; perché?
A qual fonte bevesti,
a quale sole splendesti,
se d'intorno per noia
ogni forma è ritrosa [LXXI]

per invilire poi, fuggendo il lezzo, | la verità lontano in pigro scorno; | e ritorno, uguale ritorno | dell'indifferente vita» (VI), «E con turgidi muscoli | si sforzava ogni cosa violenta | e si palparvan i sonori tonfi | e s'incendiavan i colori secchi; | e nel convulso spazio» (XVII), «e la pupilla storce fino al bianco | e morsico la bocca | e un non so che nel cuor torvo accolto | e nella gola mi gorgoglia e brucia | tutto un impeto rosso | che vien sulla parola e accieca il suono» (XLII).

17. Con Fortini (1995, p. 260): nella poesia di Rebora «le verità dichiarate (sapienziarie, sociali o etico-psicologiche) sono [...] intenzionalmente inseparabili dalla concitazione lirica».

18. E si misuri la differenza di questa iterazione con il doppio vocativo «O mamma o mamma mia» (L) citato più sopra: quello pura accensione emotiva, questa contemporaneamente anche specificazione raziocinante, costruita sulla consecutiva.

19. Per queste interrogative filosofiche Audisio 1983, pp. 137-38, ha rimandato all'interrogazione, anch'essa anaforica, del *Canto Notturmo* leopardiano («Ma *perché* dare al sole, | *perché* reggere in vita, | chi poi di quella consolar convenga? | Se la vita è sventura | *perché* da noi sì dura?»). Più in generale Audisio trova nel comune atteggiamento etico-filosofico, che si dispiega spesso e volentieri proprio nelle interrogazioni o esclamazioni o invocazioni, il nesso più profondo tra la poesia di Leopardi e quella di Rebora (ivi, pp. 138-39).

L'ultimo autore sui cui effetti di *amplificatio* D'Annunzio sembra avere esercitato un'influenza non marginale è Palazzeschi. Fino all'*Incendiario*, in realtà, la poesia del fiorentino indulge poco all'enfasi patetica, ma dalla prima raccolta successiva all'adesione ufficiale al Futurismo le movenze aggressive tipiche di certi luoghi delle *Laudi* (e della *Laus vitae* in particolare) vengono piegate, specialmente nella poesia eponima, all'invettiva contro l'ottusità e il perbenismo borghesi:

Largo! Largo! Largo!
 Ciarpame! Piccoli esseri
 dall'esalazione di lezzo,
 fetido bestiame!
 #
 Largo! Sono il poeta!
 #
Inginocchiatevi marmaglia!
 Uomini che avete orrore del fuoco,
 poveri esseri di paglia!
Inginocchiatevi tutti!
 #
 FERMI TUTTI, v'ò detto!
 #
 FERMI TUTTI!
 #
 E voi, rimasti pietrificati dall'orrore,
 pregate, pregate a bassa voce,
 orazioni segrete.²⁰

Per contrasto, nella stessa poesia, un'esaltazione analoga serve a celebrare la figura, vituperata dalla folla ma santificata dal poeta, dell'incendiario:

Bello, bello, bello... e Santo!
Santo! Santo!
SANTO QUANDO pensi di bruciare,
SANTO QUANDO abbruci,
SANTO QUANDO le guardi
 le tue fiamme sante!²¹

20. Tra i vari luoghi paragonabili della *Laus vitae*, quanto a tonalità e pur nella distanza ideologica, cfr. «*Taci*» gridò «*taci*, bestia | da macello e da soma! Porta su le tue schiene il peso | di colui che ti doma | e poi senza gemito spira | sotto il coltello tagliente. | Silenzio! Silenzio! Sol degno # *Taci* tu, cosa da mercato, | ingombro gemebondo!» (XVII, 527-540).

21. Altrove l'aggressività dell'io si rivolge contro oggetti concreti che però aprono il discorso a tematiche filosofico-esistenziali più ampie, come lo specchio e l'orologio delle poesie eponime (*Lo specchio* dai *Poemi* e *L'orologio* dall'*Incendiario*). Nel primo caso l'attacco, ma anche l'appello accorato, coinvolge, per ovvio sdoppiamento, l'io medesimo, a partire dalla frattura autoperceptiva che non permette a chi parla di riconoscersi nell'immagine riflessa: «*Cosa mi guardi*, brutto sfacciato d'uno specchio? | Cosa mi guardi? Cosa ti credi | ch'io abbia paura di te,

3. Ripetizioni patetiche e dialogo

Il parlato dialogico continua a essere, come pur con modalità differenti in Pascoli e in D'Annunzio, un luogo privilegiato per l'animazione patetica propiziata dalle iterazioni, soprattutto nella figura dell'epanalessi. Un poeta come Saba, poco incline alle amplificazioni roboanti e, almeno in parte, alla sofferenza gridata, può concentrare nel discorso diretto coniugale gran parte dell'enfasi iterativa, con effetti di intensa, anche se a volte non freschissima, drammatizzazione:²²

«È così – dice – è così che mi torni. [La moglie]

[...] Ed io... *guardami* in viso,
guarda, se alle parole mie non credi,
questi solchi che v'ha lasciato il pianto. [La moglie]

Ma tu già non m'ascolti. *Che* passione,
e *che* rabbia mi fai! [La moglie]

Dice: *Sei tu, sei tu* che m'hai perduta! [Nuovi versi alla Lina (6)]

Dice: Non sono stata *io* no vigliacca,
io una povera donna, *io* non pur bella
forse, ma certo troppo combattuta. [Nuovi versi alla Lina (6)]

«Mi dici *che* sarà, *se non* rispondi,
che sarà della mia povera vita
se non apri i dolenti occhi che ascondi?» [L'ultima tenerezza]

l sudicissimo indumento vecchio?», «La mia è uguale sempre, | la tua è sempre uguale, | qual è la nostra faccia, quale?», «Dimmi, *che vita vivi* tu? | *Che vita vivo* io? | Strane *vite* tutte e due!», «Io *t'odio perché ti guardo*, | *t'odio perché se ti guardo non ti* vedo, | *t'odio perché non ti* credo» (per una lettura psicanalitica ed edipica della poesia, cfr. Curi 1977, pp. 61-2). Nella seconda poesia l'allocuzione a un «orologio vecchio» si trasforma in una sfida titanica per la conquista di un pur breve lasso di tempo a quello già fissato dall'orologio-destino: «Ah! O sentito uno scatto! | Sei stato *tu, tu* che ài segnata già l'ora, | ài creduto che fosse QUELLA! | Ahahahahah! | No, non era QUELLA, | è QUELLA che so io! | Ora sono io che comando, | sono io che darò l'ora a te, Ora!».

22. Pinchera 1974, p. 45, per esempio, ha rilevato un'imperfetta decantazione dell'elemento lirico nel racconto, con conseguenti cadute in una «enfasi da melodramma» (ma sull'influsso del melodramma nei *Nuovi versi alla Lina* e in generale nella poesia di Saba si sono pronunciati diversi critici, cfr. p. es. Lavagetto 1994, pp. XXV-XXIX e, più in profondità, con riferimento al «metodo» stesso di Saba poeta, Debenedetti 1999, pp. 1083-90). Sempre nell'allocuzione a Lina sono confinate quasi tutte le altre ripetizioni marcate dal punto di vista tonale: «o regina, o signora» (*Intermezzo a Lina*), «o devota, | o appassionata, o pura | sempre quanto la più giusta creatura» (*L'appassionata*), «tu buona, tu mia dolcissima Lina; | tu dimmi in carità: Come hai potuto?» e «Ecco il *delitto*, il solo, il grande, il vero | *delitto*» (entrambe da *Nuovi versi alla Lina*, 7; la seconda esempio della *reduplicatio* sabiana analizzata da Mengaldo 2017a, pp. 133-35, come strumento di «intensificazione patetica», «ricerca del cantabile» e «tendenza a mettere in rilievo il tema»), «quanto sdegno di me, quanto rancore, | *quante* lacrime m'ero ribevute | alla salute del mio vile cuore!» (*Nuovi versi alla Lina*, 9), «sincero e traditore, | *come il suo cuore*, sì, *come il suo cuore*, | che uccidere si deve ed adorarlo» (*Nuovi versi alla Lina*, 10).

Se in Gozzano e in Moretti il pathos dialogico non devia sostanzialmente da quanto verificato, per le loro poesie, sull'amplificazione in generale,²³ più interessante è il caso di Palazzeschi. Qui, soprattutto nell'*Incendiario* ma con alcune anticipazioni nelle raccolte precedenti, il discorso diretto si costruisce spesso tramite un affastellarsi di voci esaltate dove l'intento mimetico viene messo in secondo piano da una volontà di esagerazione caricaturale (soprattutto quando a parlare è la «gente», presente fin dal primissimo Palazzeschi e che nell'*Incendiario* acquista una consistenza sociale e psicologica borghese) o dalla contaminazione con l'iteratività popolareggiante, filastrocante e favolistica (per cui si veda il prossimo paragrafo) che caratterizza soprattutto le poesie dai *Cavalli bianchi* ai *Poemi*. Per un esempio di questa seconda tendenza si veda *Comare Coletta*, con il distico «Saltella e balletta comare Coletta! | Saltella e balletta!» che ritorna a più riprese fino a creare una corrispondenza circolare tra attacco e chiusa.

Nel parlato caricaturale, dove la folla ipocrita e ignorante fa trasparire la meschinità dei suoi desideri e delle sue paure, le ripetizioni svolgono tanto un ruolo strutturante, di raccordo tra le varie battute, quanto il compito di amplificare la concitazione ridicola delle voci. Si prenda, per tutte, da *La morte*

23. Giusto un paio di esempi per ciascuno: «*Ab!* Che vergogna! Povera signora! || *Ab!* Povera Signora!...» E s'abbandona» (Gozzano, *Elogio degli amori ancillari*), «Capiva poi che non capivo niente | e sbigottiva: "Ma l'ipotecario | è morto, è morto!...!"» (Gozzano, *La Signorina Felicita*); «*Elisa, Elisa* mia, non pianger più!» (Moretti, *Convitto del Sacro Cuore*), «La mamma nostra t'avrà detto che... | E poi *si vede*, ora *si vede*, e come! | Sì, sono incinta... Troppo presto, ahimè!...» (Moretti, *A Cesena*). Piuttosto sono interessanti i casi in cui, al di là dell'amplificazione patetica, la ripetizione mima le movenze, le ridondanze e le incertezze del parlato, come nelle vuote ecolalie dello Zio nell'*Amica di nonna Speranza*: «*Ma bene... ma bene... ma bene...*» diceva gesuitico e tardo | lo Zio di molto riguardo «*...ma bene... ma bene... ma bene...* || Capenna? Conobbi un Arturo Capenna... Capenna... Capenna... | SICURO! alla corte di Vienna! SICURO... SICURO... SICURO...» (per questo discorso sospensivo Mariani 1983, p. 37, ha indicato una fonte possibile in Jammes, *Écoute, dans le jardin...*: «Et que si Rothschild lui disait : quel est | le nom de ce... de ce... de ce... poète»; peraltro Mariani riconosce, all'origine del parlato iterativo di Gozzano, un duplice modello convergente: la «monotona reiterazione» del *Poema paradisiaco* dannunziano inserita e vivificata negli «schemi del parlato di Betteloni», ivi, pp. 35-6). Un altro esempio gozzaniano: «*Pettegolezzi!*...» – «Ma non Le nascondo | che *temo, temo* qualche brutta ciarla...» (*La Signorina Felicita*), e qualche campione da Moretti: «*Sì, l'ò avuta* una lettera, | *sì, l'amo* e lui m'adora...» | «Ma capisci, mia piccola, | ch'è troppo presto ancora?» (*Convitto del Sacro Cuore*), «*Invece...* se sapessi, *invece!*... | Quel che so fare!... Quando detta il cuore... | Dei versi, guarda... Bada, non si deve | sapere... guarda!... Poesie d'amore...» (*Un poeta*), «*Vieni qua, Pasquetta... Ti vuole* | (le debbo proprio dire che sei tu che la vuoi?), | *ti vuole* lui, Vittore...» (*Il sogno di Pasquetta*). Infine è da segnalare un modulo tipicamente pascoliano che Moretti impiega in diverse occasioni, ossia la *geminatio* con puntini di sospensione a separare le due occorrenze, attraverso le quali la scrittura riproduce le esitazioni del parlato o di un discorso interiore che si muove nel segno dell'incertezza: «*Adesso... adesso* Piero | non s'accontenterebbe di una pipa!» (*Sillabario*), «*Poi... poi* divenne il giuochetto» (*Luomo nero*), «io lo fisso, e *senza... senza* | un istante di ribrezzo! || E mi par... mi par che quella | ranocchina sola sola, | quella povera bestiola, | sia pur essa mia sorella» (*Piccola storia scandalosa*), «e non visse che un mese, | un maggio... *Poi...* *poi* scese | sotterra...» (*Il giardino dei morti*).

di Cobò: «Ma la polizia, la polizia?», «– Se venisse fuori l’orso? | – Se ci desse qualche morso?», «Dicon che fosse figlio | d’un imperatore. | – Di chi, di Napoleone? | – Ma che c’entra Napoleone!», «– Dategli fuoco, dategli fuoco! | – La meglio è il fuoco!», «Fuoco! Fuoco!», «– E tutto l’oro? | – E le robe preziose? | – E tutti i fogli da mille lire? | – Fuoco, fuoco! È l’unica maniera | per evitare un più gran male».

Nel complesso, il panorama relativo alle ripetizioni patetiche si caratterizza, nel primo Novecento, per un’ampia diffusione che fa il paio con una sostanziale continuità tradizionale delle tecniche. Anche le poche creazioni originali – almeno a livello quantitativo – riscontrate nella poesia dannunziana (anafore “a cascata”, geminazioni di sintagmi vocativi poste insistentemente in attacco di periodo/strofa, saturazione parossistica) non sono riprese che episodicamente dai poeti della generazione successiva,²⁴ e ciò non stupisce, se si considera che l’enfasi oratoria è, tra i bersagli polemici nei confronti della poesia dell’Imaginifico, quello che mette d’accordo un po’ tutti i successori. E se in certi casi questa enfasi, cacciata dalla porta, sembra rientrare dalla finestra, magari con il paludamento lamentevole dei crepuscolari, di fronte all’aspetto generalmente retorico che le ripetizioni patetiche esibiscono anche nei nove autori esaminati a spiccare sono gli usi devianti o rifunzionalizzati in modo originale: nella fattispecie, il grado zero di Sbarbaro, che nel suo rifiuto «di ogni decorazione patetica» (Marchese 1974, p. 195) bandisce del tutto il pathos iterativo, l’accoglimento paradossale di Gozzano, che lo moltiplica per ironizzarlo, l’appropriazione strategica di Palazzeschi e di Rebora, che lo piegano l’uno in direzione ludico-aggressiva e caricaturale, l’altro in direzione energeticamente lirico-argomentativa.

2. Regressione popolareggiante-infantile

Anche le ripetizioni rapportabili all’area del popolareggiante-infantile – tipicamente pascoliane, come si è visto – possono essere studiate in relazione alle due figure retoriche dell’epanalessi e dell’anafora.²⁵ A livello

24. Le anafore “a cascata” saranno in realtà riutilizzate abbondantemente da Govoni, ma soltanto per la loro formidabile funzionalità strutturante, ideale per la tipica poesia-elenco dai *Fuochi d’artificio* in avanti, mentre è rarissimo che l’accumulo sfoci in effetti di *amplificatio*.

25. In Pascoli effetti simili erano prodotti anche dai ritornelli, che però nel *corpus* primonovecentesco risultano quasi del tutto assenti (cfr. § IV 3, 2.), tanto più se si cerca quella forma di ritornello, marcato, fisso e regolare, che più avvicina la figura alla semplicità iterativa e cantabile della poesia popolare. Fuori dal *corpus* in esame, tra i testi non antologizzati da Ravegnani, si trovano in realtà alcuni ritornelli dagli *Aborti* di Govoni. Cinque, se non ho contato male, le poesie coinvolte: *L’amore è triste*, *La cordaia*, *Canzone al vento*, *Giorno di festa* e *Sesamo, apriti!*. La forma di questi ritornelli richiama senza dubbio Pascoli (pascoliani e «popolareggianti») li considera anche Targhetta 2008a, pp. 22 e 25), per l’impeccabile regolarità – tanto posizionale

complessivo, comunque, l'aspetto più rilevante è che l'influenza in questo ambito è esercitata su un gruppo ben individuato di autori, quelli cioè più interni al crepuscolarismo: Govoni, Moretti, il primo Palazzeschi e, in misura minore, Corazzini. Con l'esclusione del solo Sbarbaro, anche gli altri poeti del *corpus* partecipano in modi diversi a questo uso della ripetizione, ma la diffusione quantitativa e l'incidenza qualitativa esibite dai quattro citati resta ineguagliata. È appena il caso di dire che un simile risultato era atteso: queste iterazioni riescono a dare quell'aspetto (se non proprio ad avere la sostanza) di semplicità linguistica che, pur al netto di importanti differenze tra autore e autore, e con un massimo di escursione nell'inventività metaforica govoniana, accomuna la ricerca dei crepuscolari. Inoltre, e forse soprattutto, esse si connettono perfettamente a quegli elementi psicologici regressivi che sono bene o male trasversali a tutti e quattro i poeti citati: che si tratti del «piccolo fanciullo che piange» corazziniano, del vagheggiamento del tempo infantile tipico di Moretti (cfr. Pampaloni 1966), della doppia direttrice regressiva che caratterizza la poesia di Palazzeschi, quella ludica del «lasciatemi divertire» e quella cullante del «lasciatemi dormire»,²⁶ e che si tratti, infine, della ancora fanciullesca ingordigia nominalistica di Govoni,²⁷ il modello pascoliano offre un parco di moduli iterativi funzionali e ampiamente sfruttati.

1. *Epanalessi superlative e iconiche (e iterazione ritmico-lessicale)*

Se si eccettuano alcune ricorrenze sporadiche e quasi soltanto iconiche in Gozzano e in Campana,²⁸ questo tipo di *geminatio* è appannaggio esclusivo di tre dei quattro crepuscolari citati sopra: Govoni, Moretti²⁹ e Palazzeschi.

quanto nell'identità del segmento testuale ripetuto – e per le dimensioni, tutte di uno o al massimo due versi.

26. Sul «fanciullo palazzeschiano» cfr. soprattutto Getto 1999, che, attraverso un'attenta analisi linguistica, ne sottolinea la natura non tanto psicologico-esistenziale quanto piuttosto volontaristica e strumentale, non legata al «temperamento» ma al «gesto» e allo «stile».

27. La matrice pascoliana di questo atteggiamento è stata riconosciuta p. es. da Pietropaoli (2003a, p. 52), benché con significative differenze rispetto al modello, a partire dalla desacralizzazione, in Govoni, tanto dell'oggetto in sé quanto della sua nominazione poetica (ivi, p. 40).

28. Dai *Colloqui*: «qualcuno che picchia, che picchia... Sono i dottori» (*Alle soglie*), «garrivano garrivano parole | d'addio» (*La Signorina Felicita*), «"Piccolino, che fai solo soletto?"» (*Cocotte*); dai *Canti Orfici*: «E cammina e via cammina» (*La petite promenade du poète*), «Andavamo andavamo, per giorni e per giorni» (*Viaggio a Montevideo*), «[le vele] Che tesson e tesson» (*Barche amarrate*), «Cigolava cigolava cigolava di catene | La grù sul porto» (*Genova*). Per quanto riguarda i primi due esempi campaniani, è stato notato (Bonalumi 1953, pp. 113-14) come «il poeta nell'atto di significare una volontà d'evasione, faccia spesso ricorso alla ripetizione dei termini di slancio», e nei casi citati le iterazioni di verbi di movimento alla prima persona singolare rendono emblematicamente una simile tensione.

29. Sono le ripetizioni «per ottenere effetti stranianti, un tono ironico e staccato di "canzoncina"» di cui ha parlato Coletti 1975, pp. 451-52.

Nel caso di Govoni, che quando verticalizza anaforicamente il discorso pare preoccupato quasi solo da esigenze strutturanti, di articolazione elenicatoria del testo, la diffusione di epanalessi aggettivali superlative, oppure iconiche fino all'onomatopea, costituisce il più sicuro tratto di impiego regressivo della ripetizione: «s'inserisce una luce *scialba scialba*» (*In campagna*), «La cena fu cordiale, lunga ed inaffiata | di vino *nuovo nuovo* e di semplicità» (*Oro appassito e lilla smontata*), «dal tetto *nero nero*» (*In morte di Sergio Corazzini*), «*e piove e piove* sul giardino afflitto» (*Il lamento del tisico*), «il crepuscolo sfoglia *rose e rose*» (*Variazioni autunnali*), «com'è triste quel gallo banderuola | che *prilla prilla* su una zampa sola» (*Domenica*), «– *Turutuntuntun, tun, tun, tuntuntun* – Avanti» e «– scoppiano i mortaretti – *bun, bun, bun, bun, bun, bun!*» (entrambi da *La fiera*), «venitemi a pigliar... *Cucù! cucù!*» (*Il cuculo*).

Convergenti sono gli usi di Moretti e, con più insistenza, di Palazzeschi, tanto per le epanalessi superlative quanto per quelle iconiche. Le prime in Moretti: «vanno insieme, *uguali uguali*», «fra la nebbia *fine fine*», «*Lenta lenta lenta va*» (tutte da *La domenica di Bruggia*, l'ultima anche iconica),³⁰ «E toccava con le mani | il suo ventre *tondo tondo...*», «la mamma [...] mi tenne *stretto stretto...*», «mi par che quella | ranocchina *sola sola*» (tutte da *Piccola storia scandalosa*), «sul vento *blando blando*» (*Mia madre risponde*, I), «Pasquetta si premeva il cuore *forte forte*» (*Il sogno di Pasquetta*). E in Palazzeschi: «Dal bigio de la nebbia *fitta fitta*» (*Il pastello del tedio*), «con un collo *secco secco*, | con un naso lungo lungo» (*Cecco*), «*chete chete* passeggiare» (*Il Convento delle Nazarene*), «non vedi è *bassino*, | *bassino bassino*, salisci» e «Ma vieni a passeggio un *pochino*, | *pochino pochino*» (entrambe da *Diana*),³¹ «Un donna *grassa grassa*» (*Il Frate Rosso*), «la villa, è di un celestino | *chiaro chiaro*, sbiadito» (*Villa celeste*), «con tutte quelle teste *fite fite*» (*La fiera dei morti*), «[le vecchie] *vizze vizze*, piccoline» (*La Città del Sole Mio*), «sarebbero due matasse | *molto molto molto* arruffate» (*Il mio castello e il mio cervello*), «Quella vecchia dama *secca secca*» (*La ciocciara in lutto*), «Mister Chaff si dette *lesto lesto* | un'occhiata alla sua pancia» (*La visita di Mr. Chaff*).

Ecco invece alcune iterazioni iconiche in Moretti: «E questo libro... *E un altro, e un altro* ancora...» (*La domenica delle valige*), «*pregano pregano* Santa | Elisabetta ungherese!» e «*piange piange* la campana» (entrambe da *La domenica di Bruggia*), «*E rida e rida* perché | un poeta che si mostra | su un cavallo

30. Sempre da *La domenica di Bruggia* si ha un «*lenta lenta* ancora va | nei canali l'acqua verde» la cui fonte, come mostrato da Coletti 1973, p. 186 è in questi versi di Stecchetti (da *Notte*): «Lento lento nel canale | il crepuscolo discende, | non un remo l'acqua fende, | non un canto, un grido sale».

31. L'iterazione associata ai diminutivi è un altro tratto di linguaggio infantile che accomuna Palazzeschi a Pascoli (cfr. anche «con due occhini *piccolini piccolini*» e il titolo stesso della poesia di cui fa parte il verso citato, *Tabacchino Tabacchini*).

della giostra | sembra il pagliaccio ch'egli è!» (*La giostra*), «e ride ride ride, Riderella» (*Riderella*).³² E in Palazzeschi: «E cadono e cadono i frutti maturi, [...] s'ammassan s'ammassan | mandando profumi soavi» (*L'orto dei veleni*), «fuggire fuggire pel grande giardino» (*Palazzo Mirena*), «Il sole discende discende» (*Le finestre di Borgo Tramontano*), «E uno, che rotola rotola | per la tovaglia | il suo legasalvietta | su e giù, su e giù» (*La cena degli infelici*), «Tossisce, | tossisce» (*La fontana malata*), «si asciugano, si asciugano, | si disseccano al Sole...» (*La Regola del Sole*).

Palazzeschi è comunque colui che più ha sfruttato le elaborazioni pascoliane intorno all'epanalessi. Nella sua opera sono presenti tanto le geminazioni superlative e iconiche, come si è visto, quanto quelle onomatopeliche (l'unico a utilizzarle non sporadicamente, con le parziali eccezioni di Govoni e di Moretti), quanto ancora le iterazioni lessicali in cui il singolo lessema o sintagma corrisponde al singolo piede ritmico del verso.³³ Le ripetizioni onomatopeliche, concentrate nell'*Incendiario* (ma anche in questo caso i *Poemi* contengono anticipazioni), hanno non di rado la funzione di esasperare la componente mimetica in direzione caricaturale e/o ecolalica, fino alla dispersione del nonsenso. L'effetto di paradossale anti-realismo che l'iterazione può far scaturire dall'onomatopea, effetto che si poteva riscontrare anche in Pascoli nel senso di un'allusività derealizzante, è da Palazzeschi perseguito con maggiore accanimento, coerentemente con la

32. A queste epanalessi iconiche di Moretti se ne possono aggiungere altre di stretta derivazione pascoliana. In *Litanie lauretane* si ha il verso: «Prega per noi, Maria, Maria, Maria!», che ricorda da vicino, per lessico ma anche per il medesimo procedimento iterativo che riproduce iconicamente le ripetizioni della preghiera, questo distico delle *Monache di Sogliano*: «per noi prega, esse ripetono, | o Maria! Maria! Maria!». Oltre ad alcune iterazioni onomatopeliche («e per il di (din-din!) un campanello, | e per il bi (bé-bé) la pecorina», *Sillabario*, c. d. t.; «*Drin drin, drin drin...* Figliuola, bisogna caricare | il vecchio girarrosto ad orologeria!», *Il sogno di Pasquetta*, c. d. t.), ritengo sia da ricondurre a Pascoli anche quest'altra *geminatio*: «Percorra, salga: avanti! avanti! avanti!» (*Canto libero di un giorno d'ozio*). È vero che la poesia è permeata di un vitalismo volontaristico di stampo chiaramente dannunziano (cfr. Pappalardo 2002, p. 9), ma l'iterazione riportata si ritrova identica nel canto II di *Italy*, in versi carichi di pathos: «O fumi, o delle rupi e dei ghiacciai | figli rubesti, che precipitate # struggete i campi, sempre avanti, avanti, | avanti, pieni di serenità». D'altra parte D'Annunzio è ben presente, nel *Canto libero*, anche a livello di ripetizioni, se dopo il verso citato la poesia prosegue così: «in alto! in alto! in alto! Oltre ogni mèta, | oltre, sempre oltre – uomo, dio, poeta!», per cui cfr. *Laus vitae* II, 60-63: «Le allodole gloriose | in alto in alto in alto | dalla rocca dell'Azzurro | mi chiamarono al grande assalto» (questa triplice epanalessi comunque è anche in Pascoli, nel poemetto *Il cacciatore*: «Erano i tordi, che già vanno al mare, | in alto, in alto, in alto») e XV, 449-451: «obbedendo al tuo fato | che ti spingea senza tregua | più oltre più oltre nel nuovo».

33. E qui il solo poeta del *corpus* a condividere l'uso è Campana: accanto al celebre «Le vele le vele le vele!» (*Barbe amarrate*), cfr. il raddoppiamento dello stilema nell'attacco di *O poesia poesia poesia* («O poesia poesia poesia, | Sorgi, sorgi, sorgi») e, volendo, anche il quadrisillabo tronco «Più Più Più» nel *Canto della tenebra*, «parola semantica ridotta a mera onomatopea» secondo Contini 2012, p. 834.

sua tipica intenzionalità ludica e polemicamente regressiva.³⁴ Già nel *Frate Rosso*, dai *Poemi*, si assiste a un procedimento di desemantizzazione ecolalica del sintagma-titolo, non senza una parodia deformante del linguaggio delle beghine che qui prendono la parola:

PICCOSA (Giacomina Barbero)

Frate Rosso Frate Rosso
Frate Rosso Frate Rosso,

TIGNOSA (Clelia Merlo)

Frate Frate Frate
Rosso Rosso Rosso

Nella poesia *Le carovane*, dall'*Incendiario*, il procedimento è portato alle ultime conseguenze:

Son tutte carovane carovane carovane...
vane vane vane vane vane...
ane ane ane ane ane...
eeeeeeeeeeeeeeeeeeee...
e... e... e... e... e...

Le vere e proprie onomatopее si trovano per l'appunto nell'*Incendiario*, spesso associate alla riproduzione, per quanto quasi mai esclusivamente mimetica, di versi animali: «Chicchichirichi! Chicchichirichi! | Ecco il dì!», «glu... glu... glu... | non ti vedremo più», «E le cornacchie: gre gre gre | anche te, anche te» (tutte da *La morte di Cobò*),³⁵ «cocococococococodè | cocococococococodè | cocodè cocodè» (*Ginnasia e Guglielmina*). Prevale l'esagerazione ludica, in una concorrenza tra personificazione delle bestie e regressione ani-

34. Sull'onomatopее tra Pascoli e Palazzeschi, cfr. Pietropaoli, 2003b, pp. 164-65: «Se infatti l'onomatopее in Pascoli è ancora, secondo una memorabile definizione [di Contini], "una voce della natura" [...] da Palazzeschi viene invece adibita a puro sberleffo, diventa il segnale privilegiato del capriccio e dell'insensatezza». La direzione tensiva del procedimento è ben sintetizzata da Savoca 1979, p. 152: «Si direbbe che Palazzeschi, al contrario del bambino, per il quale il comportamento ecoico e autoecoico è una tappa da superare in vista della conquista di un linguaggio sempre più differenziato e socializzato, parta dalla condizione di possesso di una capacità espressiva matura per tendere a una sorta di linguaggio confusivo in cui le parole si organizzano secondo rapporti sonori più che semantici». Per il carattere polemico e contestatorio della regressione infantile di Palazzeschi, cfr. anche Bàrberi Squarotti, 1976b, pp. 282-83.

35. In questa poesia è facile che anche parole e sintagmi dotati di senso, messi in bocca ad animali e in particolare ai pappagalli, acquistino una consistenza prevalentemente fonomimetica, sul modello delle rane o delle galline pascoliane (cfr. *Nozze, Gloria, Valentino*): «Ciangottano i suoi pappagalli: | *Addio Cobò! Addio Cobò!*», «e i pappagalli: *Povero Cobò! | Povero Cobò!*», «E i pappagalli: *povero Cobò! | Povero Cobò! Caffè Caffè Caffè*». Qualcosa di simile, e sempre con un pappagallo, in *Rosario* (da *Lanterna*): «*Rerè mio Rerè! | Più bello chi è? | Rerè mio Rerè!*».

malesca della voce umana. L'estrema, esplicita e polemica dissoluzione del senso in puro suono irridente si ha nella poesia-manifesto *E lasciatemi divertire!*, dove l'iterazione contribuisce in modo decisivo a creare quella scarica liberatoria ed euforica di sillabe che il poeta getta sul pubblico: «Tri tri tri, | fru fru fru, | ihu ihu ihu | uhi uhi uhi!», «Cucù rurù | rurù cucù, | cuccucurucù!», «Huis... Huiusc... | Sciu sciu sciu, | koku koku koku», «Falala | Falala | eppoi lala | Lalala lalala», «Ahahahahahahah | Ahahahahahahah | Ahahahahahahah».

Per quanto riguarda invece la corrispondenza tra iterazione lessicale e iterazione di piedi, già segnalata da Mengaldo (1996e, p. 250), il modulo si lega strettamente alla generale ripetitività ritmica, specialmente per anfibrachi, caratteristica delle primissime raccolte di Palazzeschi, ma con propaggini nell'intero *corpus* in esame. In effetti, la replica di anfibrachi è quasi esclusiva nei *Cavalli bianchi* e in *Lanterna*, permane accanto ad altre tipologie di piedi nei *Poemi* per poi sfumarsi definitivamente con *L'Incendiario*, ritmicamente più mosso. Resta comunque la tendenza a costruire versi per replica di piedi equivalenti, e da questo punto di vista l'iterazione lessicale, come accadeva in Pascoli, offre lo strumento più immediato ed efficace per lo scopo, con effetti che vanno dalla mimesi iconica, alla *climax* patetica, alla riproduzione del parlato, quasi sempre con sovrapposizioni:

Più lontano lontano lontano
le miglia le miglia le miglia,
S'accresce s'accresce s'accresce.
Corinna! Corinna! Corinna!
Al Ciel, al Ciel, al Ciel!
mai mai mai.
Male male male,
Ancora ancora ancora...
Piano, piano, piano,
Ohelà! Ohelà! Ohelà!
Basta basta basta
Pire pire pire pire!

[*Il pastello del tedio*]
[*Parco umido*]
[*La gavotta di Kirò*]
[*Corinna Spiga*]
[*Ore sole*]
[*La porta*]
[*Diana*]
[*Il Principe...*]
[*Il Principe...*]
[*La Città del Sole Mio*]
[*Visita alla Contessa...*]
[*Ginnasia e Guglielmina*]

2. *Anafore consecutive e parallelismi (e ripetizioni "elementari")*

L'altro grande stilema pascoliano per produrre andamenti cantabili similpopolareggianti, ossia l'anafora a contatto associata a parallelismi sintattici e/o ritmici, è decisamente più trasversale nel *corpus* primonovecentesco. L'elemento innovativo più interessante rispetto all'uso pascoliano sta nell'aggiunta, oltre ai parallelismi citati sopra, della rima baciata, che Pascoli evitava quasi sistematicamente in corrispondenza di anafore consecutive e parallelismi e che invece è riscontrabile, pur in gradi diversi, in tutti i nuovi autori (con le

sole eccezioni di Govoni e di Sbarbaro).³⁶ Un florilegio, a partire da Corazzini:

è nelle tue terribili campANE,
è nelle tue monotone fontANE, [Toblack]

La mia rete ha cedUTO,
la mia stella ha perdUTO
il fedele seguace. [Canzonetta all'amata]

Moretti:

Di là dal muro un organetto suONA,
di là dal muro un organetto stONA... [Convitto del Sacro Cuore]

Tu credi che non sia dolce dormIRE?
Tu credi che non sia bello morIRE? [Allegretto ma non troppo]

Palazzeschi:

Sia il lungo sentier spinosISSIMO,
*sia il triste cammin pungentISSIMO*³⁷ [Rosario]

Nelle belle giornATE,
nelle belle serATE, [Le mie passeggiate]

Gozzano:

che ti diede vita e LATTE,
che le guance s'è disFATTE [L'ultima rinunzia]

E la fate lamentARE
e la fate sotterrARE:³⁸ [L'ultima rinunzia]

36. Degli effetti cantabili molto marcati che la compresenza di anafora consecutiva, rima baciata e parallelismo ritmico e/o sintattico quasi sempre produce si trovano tracce nella poesia romantico-realistica del secolo XIX – particolarmente incline ai ritmi facili e popolareggianti – e naturalmente nella poesia per musica di Sette e Ottocento. Per quanto riguarda le influenze sui poeti primonovecenteschi in esame, tuttavia, andrebbero fatti sondaggi specifici caso per caso. Se per esempio le anafore riportate dall'*Ultima rinunzia* di Gozzano denunciano un'origine popolare, è probabile che in Saba abbia agito in modo più decisivo il melodramma. Non vanno poi escluse elaborazioni autonome, che, magari proprio a partire dall'esempio pascoliano, portano alle estreme conseguenze quella cantabilità che il modello suggeriva ma – almeno nelle forme più smaccate – tendeva a dissimulare. Tutto questo senza ignorare gli esempi, sia pure sporadici, che di questo modulo si trovano in D'Annunzio (cfr. «poi che tanto ridemmo, l poi che tanto piangemmo», *Invito alla fedeltà*, o «cantando l dei misteri goduti, l degli amori goduti, l degli aromi bevuti», *I poeti*) e che potrebbero aver agito sulla memoria dei poeti più giovani.

37. Qui il modulo si incrocia con la predilezione di Palazzeschi per le rime sdruciole ottenute con superlative in *-issimo* (cfr. Menichetti 2002, p. 122).

38. Tra le anafore cantabili e popolareggianti di Gozzano vanno annoverate anche quelle contenute in vere e proprie filastrocche o canzoni popolari che il poeta cita o mima nei suoi versi (sull'interesse gozzano per queste forme di poesia "facili", cfr. Casella 1982, p. 91; per questo

Saba:

posso ancora pensare
posso ancora sperARE [Nuovi versi alla Lina (5)]
poi bisogna sapere,
poi bisogna vedere [Nuovi versi alla Lina (6)]

Campana:

Intendi chi ancora ti CULLA:
Intendi la dolce fanciULLA³⁹ [Il canto della tenebra]

Rebora:

Mar *che ti volgi ovunque* è riva e chiAMI,
 cuor *che ti muovi ovunque* è pena e l'AMI: [Fr. xx]
cappuccio e mantello l'autunno rinsERRA,
mantello e cappuccio per l'umile TERRA [Fr. LIr]

Anche in assenza di rima baciata, comunque, una marcata isoritmia e il parallelismo sintattico bastano spesso a “far cantare” la coppia anaforica. Un esempio per autore:

Il mio cuore, ecco, ti dono:
 è più dolce di un perdono,
 è più bianco di un altare – [Corazzini, *A Gino Calza*]
 e questo à nome Dolore,
 e quello à nome Pensiero. [Moretti, *L'uomo nero*]
 tutte queste candide sirene,
 tutti questi candidi fanciulli, [Palazzeschi, *Mar Bianco*]
 ci sono pur sempre le rose,
 ci sono pur sempre i gerani... [Gozzano, *L'assenza*]
 è un sogno di cui forse morirai,
 è un sogno di cui certo io morirò. [Saba, *Nuovi versi alla...* (7)]

tipo di inserzioni, Pirotti 1962, p. 194 nota 93 richiama l'esempio di Pascoli. Si veda per esempio la filastrocca cantata dalle bambine nella *Via del rifugio* (c. d. t.): «...su tre cavalli bianchi: | bianca la sella | bianca la donzella | bianco il palafreno...» (il modello del procedimento può essere Jammes, *Voici le grand azur*; cfr. Mariani 1983, p. 63), oppure gli ottonari della *Bella del Re*: «Ciamarella che a' verd'anni | fu l'amica del Gran Re | (era prode e più non c'è, | era bella e ha settant'anni)».

39. Qui la rima e il novenario ad anfibrachi fanno pensare a Pascoli (cfr., per la rima *culla* : *fanciulla*, *La poesia*, vv. 78-80, *La figlia maggiore*, vv. 1-3, *Il poeta solitario*, vv. 22-24), a maggior ragione se si considerano i due versi nel contesto: «Più Più Più | Intendi chi ancora ti culla: | Intendi la dolce fanciulla | Che dice all'orecchio: | Più Più» (un riecheggiamento pascoliano, in questi versi, era stato già colto da Bonalumi 1953, p. 61).

con strette di mano la placida vita,
 con strette di ordigni la provvida forza; [Rebora, Fr. XXI]⁴⁰

Naturalmente, la diffusione trasversale del fenomeno non deve far ignorare le differenze d'impiego. Nel caso di Rebora, per esempio, l'aspetto a tratti cantabile⁴¹ delle configurazioni parallelistico-anaforiche non implica quasi mai una regressione in termini di controllo raziocinante della materia: l'eufonia del distico si coniuga con una sempre tesa densità concettuale, con le iterazioni grammaticali a fare da scheletro al pensiero, come in «*Ma la vita non gode, | ma la morte non ode*» (XLVII), «*Come canto in melodia, | come nota in armonia, | nell'amor della gente mi paleso*» (LVI), «*quando l'ora è nemica | quando vivere è fatica*» (LX), «*Come remo allo scalmio aderisce, | come suon nell'udito s'invera, | la concretezza nel pensier mio calmo | beata e immortale si unisce*» (LXXI).⁴²

Tra gli autori citati a inizio paragrafo, spicca per difetto la relativa debolezza di questi moduli in Corazzini. Il poeta romano non ricorre praticamente mai ai tipi di epanalessi studiati qui,⁴³ e anche i parallelismi anaforici, pur sfruttati, sono meno di quanto forse ci si sarebbe atteso da un linguaggio molto vicino al centro ideale della *koinè* crepuscolare. Mi pare ipotizzabile che, da questo punto di vista, la sovrabbondanza degli usi patetici della ripetizione sia in qualche modo collegata, nel senso che Corazzini sembra sentire

40. Non è raro che simili configurazioni parallelistico-anaforiche marchino i finali di poesia: è il caso dei distici riportati da *L'assenza* di Gozzano e da *Nuovi versi alla Lina* (7) di Saba. Aggiungo un paio di esempi da Moretti: «*oggi ch'io sono quasi un tuo collega, | oggi che taci e muori, Carolina!*» (*Carolina Invernizio*; anafora e tendenziale isoritmia); «un o perfetto che à vicino un uovo, | un o perfetto che à vicino un mondo...» (*Sillabario*, c. d. t.).

41. Già Contini 1974, p. 11, aveva rilevato «risoluzioni addirittura cantabili [...] singolarmente facili e quasi futili in un clima di tanta tensione».

42. Per altri esempi cfr. Munaretto 2008, pp. 187 e sgg., che mette queste coppie e altre serie più ampie in rapporto con l'ansia conoscitiva tipica della poesia reboriana, con «un'insoddisfazione del poeta per la capacità di 'presa' del linguaggio sull'oggetto». Tra i rarissimi casi di anafora cantabili disgiunte da una forte tensione raziocinante, si vedano questi due versi bimembri anaforici consecutivi riferiti alle stelle, nell'idillio notturno (per quanto non scervo di implicazioni allegoriche) del Fr. XXX: «*nascono a sciami, nascono a ghirlande, | son nate in cento, sono nate in mille*» (l'andamento pascoliano di questi versi è stato colto da Monti 2008, pp. 84-5, che propone alcuni luoghi myricei paragonabili). Un paio di ulteriori annotazioni a margine. Innanzitutto, proprio perché l'aspetto sonante e quello raziocinante non si escludono a vicenda (e infatti le stonature a cui si alludeva con Contini nella nota precedente non mi paiono che una minoranza estremamente esigua), non c'è specializzazione d'uso tra frammenti "liberi" e idilli in metrica chiusa: le coppie parallelistico-anaforiche, eventualmente rimate e isoritmiche, appaiono del tutto trasversali (per questo punto cfr. § IV 5, 1.). Inoltre, è da notare che l'elemento cantabile del distico viene spesso risaltato dal tipo di versi coinvolti, molto spesso parisillabi e in particolare ortonari, benché Rebora, come rilevato da più parti (cfr. p. es. Mussini 2008, p. 19), tenda a stravolgerne la cantabilità più immediata attraverso un'intensificazione drammatica.

43. Forse la sola eccezione è nel *Fanciullo*: «*pellegrino che vai, che vai, che vai*», iterazione iconica e dissolvente per la quale già Simone 1989, p. 98 ha richiamato le triplici epanalessi di Pascoli.

e utilizzare la ripetizione come strumento ancora tradizionale connesso soprattutto all'*amplificatio* (per quanto nel suo caso piegata in senso elegiaco), e perciò almeno in parte da escludere dalla ricerca di un linguaggio semplice, fanciullo. Questo non significa che la ripetizione non partecipi all'abbassamento stilistico e tonale della poesia corazziniana, ma, più ancora che per le configurazioni cantabili infantili-popolareggianti viste qui, ciò avviene per certe sprezzature latamente prosastiche, non aliene del resto dagli altri crepuscolari, come Moretti o Palazzeschi.

Se si prende un testo programmatico come *Desolazione del povero poeta sentimentale*, vi si trova un sistema di poche parole chiave ripetute e ricombinate ossessivamente,⁴⁴ ma con un'impressione di voluta sciatteria molto diversa, per esempio, da simili saturazioni e combinazioni tipiche del *Poema paradisiaco* dannunziano.⁴⁵ Qualche stralcio per le ripetizioni a contatto, ricordando che il sistema complessivo non può che richiedere la lettura dell'intero testo per essere apprezzato:

Perché tu mi dici: *poeta*?
Io non sono un poeta.
Io non sono che un piccolo fanciullo che piange.
 #
 LE MIE *tristezze* sono povere *tristezze* comuni.
 LE MIE gioie furono semplici,
semplici così, che se io dovessi confessarle a te
 arrossirei.
 #
 Io voglio morire, *solamente, perché sono* stanco;
solamente perché i grandi angeli
 su le vetrate delle cattedrali
 mi fanno tremare d'amore e di angoscia;
solamente perché, io sono, oramai,
 rassegnato come uno specchio,
come un povero specchio melanconico.
 #
 Non sono, dunque, un *poeta*:
 io so che per esser detto: *poeta*, conviene
viver ben altra vita!

Il discorso vale pienamente anche per un altro testo emblematico – ed em-

44. Che è poi, a livello macrotestuale, la caratteristica di tutta la poesia di Corazzini, fondata sulla ricorrenza di un ristretto numero di parole tematiche: sulla restrizione del lessico in Corazzini e in generale nei crepuscolari cfr. Mengaldo 2000, p. 18 e Beccaria 1971, pp. 47-56.

45. Livi 1986, p. 57 parla di un'iterazione «dettata dall'intento di avvicinare il più possibile il ritmo di questi versi liberi a una confessione fievolemente mormorata, e dall'esigenza, tradizionale nel poeta romano, di mascherare una congenita difficoltà a raccontare».

blematicamente crepuscolare –, *Elegia*,⁴⁶ di cui si riportano i primi e gli ultimi versi, senza pretesa di segnalare tutte le repliche di un sistema fittissimo (un vero e proprio «trionfo [...] della più caratteristica tastiera lessicale corazziniana», «una trama continua, sottile, che non solo sostiene il discorso, ma lo condiziona e lo determina», Jacomuzzi 1970, pp. 89-90):

Tu *piangi*, ma non sai, p i c c o l a cara,
dove, nell'ombra, *piangano* le morte
 cose quel tuo, *dolcezza*, ultimo addio,
non sai dove LE TUE LAGRIME, dove
 LE TUE povere LAGRIME salate
piangere, se non anche il più diletto
 amante, oggi, le beva per i lunghi
 cigli e i capelli ti componga, piano
 e tenero, su le arse tempie e voglia,
 ad uno ad uno, dalle guance, tutte
 bagnate, liberarli, indugiando
 nella p i c c o l a cura in fin che un lume
 dolce ti rida nei *piangevoli* occhi.

#

[...] Come se tu fossi, ogni giorno,
 per giungere ad un mio primo convegno,
ti vorrò bene, e come tu, dolcezza,
giungere mai dovessi, io *ti vorrò*
tanto bene. Sorridi, ora. Non p i a n g i
 quasi più. Ce ne andremo in una *casa*
piccola e sola. *Şe vorrai*, nei giorni
 di festa, porteremo a tutti i *piccoli*
 infermi alcuni di QUEI DOLCI, QUEI
 POVERI DOLCI DELLE SUORE, quasi
 bianchi, senza sapore, avvolti in carte
 celesti e in fili d'oro. *Şe vorrai*,
 questo; *şe non vorrai*, *şe* ti sembrasse
 troppo triste, andrò solo, senza p i a n g e r e,
 anima cara, e tornerò alla nostra
piccola casa e, come fossi anch'io
 malato, sognerò le tue parole
 tenere, bianche, senza senso quasi,
 come QUEI DOLCI, QUEI *PICCOLI* DOLCI
 DELLE POVERE SUORE malinconiche.

46. Per un altro esempio si vedano i versi incipitari del *Fanciullo*: «*Campane d'oro* e tu le vuoi, sì, d'oro, | fanciullo, per il cuore che ti trema | d'ineffabile angoscia, oh, sì, campane | d'oro come i castelli de le fate». Qui peraltro tanto le iterazioni quanto il tipo di sintassi convulsa hanno fatto pensare ad alcuni luoghi pascoliani, in particolare alla «voce d'oro» delle campane di *Alba festiva* e ai nessi iterativi di *Lontana*: «*Lontana sì ma* io sentia nel cuore | CHE QUEL *lontano* CANTO era d'amore: | *ma sì lontana*, CHE QUEL dolce CANTO, | dentro, nel cuore, mi moriva in pianto» (cfr. Michellini 2000, p. 338).

Una considerazione a parte merita un fenomeno simile ma declinato in maniera peculiare da Palazzeschi. Che la sua poesia sia satura di ripetizioni (anche) lessicali è un fatto assodato, e nei paragrafi successivi se ne vedranno le implicazioni in termini, soprattutto, di sospensione del discorso e di sua contemporanea strutturazione. A queste funzioni partecipa anche l'abitudine di scegliere una o più parole significative e ribadirle ossessivamente mentre il racconto o il ragionamento procedono, in modo che queste parole diventino una sorta di spina dorsale di un'articolazione logico-sintattica elementare, come se chi parla fosse sempre sul punto di perdere il filo e per recuperarlo dovesse appoggiarsi continuamente a quel riferimento lessicale fisso. Ne deriva a volte l'impressione di un discorso condotto da un locutore che non maneggi bene i meccanismi di raccordo logico e sintattico, e che quindi, quasi come un bambino, ricorra all'appiglio più immediato e al procedimento di connessione più semplice.⁴⁷ Un paio di casi dall'*Incendiario*, sicuramente il libro più coinvolto:

Si sono comperata *un'isoletta*
 proprio in mezzo al mare,
un'isoletta tonda, tutta verde,
 che sembra nell'azzurro dell'acque,
 un altro SOLE, il SOLE del mare.
 SOLE che vive d'amore
 per il SOLE rosso del c i e l o.
 Quando sono tutti e d u e azzurri,
mare e c i e l o,
 sembrano d u e bellissimi c i e l i,
tutti e d u e col proprio SOLE.

[*La Regola del Sole*]

Enorme *mano* morbida,
 fatalmente forzuta,
 eppur voluttuosa.
 Perché gira nella mia stanza?
 Non m'è ancora
carezzato abbastanza?
 Fu qui amputata a qualcuno
 e vi rimase inoperosa
 nella sua avidità di carezzare?
Mano fortissima
 e insieme affettuosa,
mano che sa tanto bene carezzare,
 che sembra quella D'UN GIGANTE BUONO
 avvezza, per innata generosità,
 alla più tenera carezza.

47. Questi procedimenti rientrano a pieno nella definizione di «linguaggio da età prescolare, pieno di ripetizioni, errori o improprietà» coniata da Dei 2002, p. XXXI.

Avete mai pensato
 alla dolcezza che può dare,
 la carezza della *mano*
 D'UN GIGANTE BUONO?
 Quella *mano* che potrebbe stritolare,
 e che invece vi accarezza.
 E lo sapete bene
 che basterebbe una stretta
 ma vi lasciate andare.

La *mano* m'accarezza m'accarezza,

[*La mano*]

Un'ultima questione relativa a Palazzeschi. Si è visto più sopra come le ripetizioni contribuiscano all'elemento giocoso e irriverente, euforico e avanguardistico, del «lasciatemi divertire», mentre è stata lasciata in ombra l'altra grande linea della regressione palazzeschiana, il più pascoliano «lasciatemi dormire». In realtà, epanalessi e anafore (ma non solo) sono impiegate non poche volte con lo scopo, magari anche dichiarato, di cullare, di creare effetti di monotonia fascinosa e ipnotica che possono ricordare un andamento vicino alla ninna nanna. Nel caso del *Principe e la Principessa Zuff*, senza dubbio la poesia più emblematica di questa linea, il procedimento viene addirittura tematizzato, con la richiesta dei due sposi che trasforma, tramite ripetizione, i simboli dei loro doveri e privilegi mondani in pura musica che perpetui il sonno:

«DITEMI cento volte
 la parola *oro*, con uguale intonazione,
 con precisa cadenza.
 Come è bello avere tanto *oro*,
 e sentirselo DIRE così...
Ancora ancora ancora...
 Ne ò ancora, di più,
 molto di più, ne ò...»
 #
 – Quante *porte*?
 – Tutte principessa, cento, mille *porte*!
 – CONTATE, CONTATE tutte *quelle porte*;
 io non posso pensare...
 CONTATE CONTATE *quelle porte*.
 Piano, piano, piano,
 così no, andate troppo forte...⁴⁸

48. Una lettura delle iterazioni di questa poesia in prospettiva psicanalitica è data da Savoca 1979, pp. 167-71. In un'altra poesia dell'*Incendiario*, *Le mie passeggiate*, il ritorno alla culla immaginato dal poeta si traduce in un linguaggio tra il regressivo e l'euforico, di bimbo esaltato e capriccioso in dialogo con la mamma. Anche qui le ripetizioni giocano un ruolo tutt'altro che marginale: «*Titi* non ti scuoprìre; | sta' coperto *Titi* # VOGLIO QUELLA BELLA FALCETTINA! | – No

3. *Funzione strutturante*

Per quanto riguarda la funzione strutturante delle ripetizioni, le tecniche maggiormente impiegate – al di là della quasi onnipresente ricorsività di parole tematiche – sono in buona sostanza quelle verificate in D’Annunzio e in Pascoli, con ovvia possibilità di sovrapposizioni.

1. *Anafore strofiche*

Si ha innanzitutto la forma più immediata e pressoché archetipica di strutturazione, quella anaforica che scandisce i diversi movimenti strofici del testo. Ancora una volta, quando si ha a che fare con un certo grado di elementarità dei meccanismi formali, i crepuscolari – qui però con l’eccezione di Palazzeschi – rispondono bene all’appello, per quanto con manipolazioni più o meno variate; lo stesso vale per Saba e, in misura minore, per Rebora e Gozzano.

Il grado massimo del modulo, ossia l’anafora perfetta a introdurre ciascuna strofa del testo, è abbastanza raro, in continuità con quanto accadeva in Pascoli e in D’Annunzio.⁴⁹ Molto più frequente, e anch’esso trasversale, è il ricorso a variazioni che, una volta impostata la linea anaforica, dissimulano la ripresa o attenuando la ripresa anaforica, o facendola saltare in una o più strofe.⁵⁰ Per quanto riguarda l’anafora “mancata”, la deviazione acquista maggiore rilievo quando è l’ultima strofa della poesia a marcare lo scarto, secon-

*Titì, ti taglierebbg le manine. | – VOGLIO QUELLA BELLA FALCETTINA | per tagliare tutta l’erba | davanti alla mia c u l l a! | – Ma no Titì. | – Ma siii! | – Ma nooo! | – Ma siiiitiii! | – Ma nooooo! | – Ma siiiitiii! | – Ma noooooo!... – | Che gioia, che gioia, che felicità, | per chi non à da far nulla, | ritornarsene ogni tanto nella c u l l a!». Per ulteriori esempi di ripetizioni che, benché non in modo così esplicito, tendono a questo effetto suadente-cullante cfr. *La vecchia del sonno, Il pastello del tedio, I prati di Gesù (V), La lanterna, La visita di Mister Chaff.**

49. I pochi casi: *Le illusioni* di Corazzini (anafora solo grammaticale ma rafforzata dal parallelismo sintattico e dalla replica del tono esclamativo: «Non piangere così! Lascia # Non ti torcere le mani! # Non singhiozzare così!»); il sonetto *Il sole* di Moretti (sintagma «È il sole» che apre ogni strofa, nella prima e nell’ultima geminato); un paio di liriche di Saba (*A mia moglie*: sei lasse scandite dall’anafora «Tu sei come», e *Nuovi versi alla Lina*, 1: «Una donna! E a scordarla ancor m’aggiro # Una donna, una ben piccola cosa, # Una donna, un nonnulla. E i giorni miei»); ma soprattutto *Le domeniche* di Govoni, dove la parola tema «Domeniche» apre tutte e ventitré le terzine della poesia. Da segnalare anche il Frammento XLI di Rebora: sei quartine di cui le quattro centrali introdotte dall’anafora «Ero il», mentre la prima e l’ultima da quella di «Quando il ciel», con effetto di simmetria pur nella variazione. Ci sono poi casi in cui l’anafora non scandisce le varie strofe ma le sezioni in cui il testo è articolato: così per esempio il doppio vocativo «O mamma, o mamma» di *Sesto comandamento* di Moretti (solo la prima sezione su quattro ne è sprovvista), oppure, più imponente, l’intera quartina che apre ciascuno dei tre movimenti della gozzaniana *L’ultima rinunzia*.

50. Per le attenuazioni delle corrispondenze anaforiche cfr. per esempio «– *Sorelle*, venite a venire! # – *Sorelle*, pregatelo a mani # – Oh, *Sorelle*, e se non torna» (Corazzini, *Sonata in bianco minore*); oppure «*Dico*: “Son vile...”; e tu: “Se m’ami tanto # *Ti dico*: “Lina, col nostro passato # *Dico*: “Chi sa se saprò perdonarmi» (Saba, *Nuovi versi alla Lina*, 4).

do un procedimento sfruttato ampiamente da Pascoli sia per i ritornelli che, appunto, per le anafore strofiche. Ciò accade per esempio in *Non t'illudere!* di Moretti, dove l'ultima strofa è la sola a mancare dell'anafora del titolo. Ma è sicuramente Corazzini l'autore che più sfrutta questo procedimento: «Carlo, malinconia | m'ha preso forte, sono | perduto; così sia. # Carlo, un giorno ch'io sia # Poi che, Carlo, ben sono | perduto, così sia» (*A Carlo Simoneschi*),⁵¹ «Tu che non hai per la tua doglia viva # tu che, accesa una lampada votiva, # tu che mi sei tristissima sorella, # nel mio come una stella in una stella» (*A la sorella*), «Ora che li organi # ora che i poveri # ora che il pianto in maschera # ora che ne' conventi e ne' collegi # ora che nei postriboli # il Poeta, ebro di morte» (*Sera della domenica*).⁵²

2. Epifore strofiche e ritornelli

Se l'impiego di anafore in funzione organizzativa è generalizzato, per quanto quasi mai meccanicamente preciso, più raro risulta invece il ricorso alle diverse forme di ritornello, com'era da aspettarsi per un modulo senz'altro più marcato rispetto alle ricorrenze a inizio strofa/periodo. Ritornelli veri e propri se ne trovano solo in *Canzonetta all'amata* di Corazzini (distico «Conviene che tu muoia, | dolcezza, oggi, per me» ripetuto sei volte, con una lieve variazione ancora all'ultima occorrenza: «Sì, conviene che muoia, | dolcezza, tu, per me»), in *Così* di Moretti (la parola-verso del titolo chiude ciascuna delle tre strofe), e in due poesie di Gozzano dalla *Via del rifugio: Un rimorso*⁵³ e *L'ultima rinunzia*, che, caso unico nel corpus primonovecentesco, in combinazione con le tre strofe ad aprire le altrettanti sezioni del testo dà vita a una struttura iterativa molto rilevata, ballatistica, di fatto coincidente con una simploche perfetta: l'apertura e chiusura con « – “O poeta, la tua mamma |

51. Qui peraltro (come anche nella *Sonata in bianco minore* citata sopra) l'anafora non è evitata nemmeno all'ultima battuta, ma solo indebolita dallo slittamento posizionale; inoltre la ripresa della rima identica «sia» e la circolarità compensano l'attenuazione – e simili forme di compensazione, lo si è visto, erano ricorrenti anche in Pascoli.

52. Segnalo a margine l'eventualità per cui anafore a distanza possano ricoprire un ruolo strutturante pur in assenza di partizioni strofiche. In poeti che tendono al monostrofismo, anzi, come Campana o Rebora (quest'ultimo nei Frammenti metricamente liberi), un'anafora posta ad aprire i diversi periodi del testo può arginare l'impressione di disordine dovuta alla colata unica di versi svarianti quanto a lunghezza, segmentando il blocco e fungendo da punto d'appiglio strutturale per il lettore. Così p. es. funzionano i «Non so se» della *Chimera* o, più debolmente, il richiamo «Io vidi dal ponte della nave # E vidi come cavalle» di *Viaggio a Montevideo*; per quanto riguarda Rebora è emblematico il Frammento XXVII, monostrofico ma strutturato sull'anafora – con lievissime variazioni – «È di me parte l'uom».

53. Ritornello, coincidente con la battuta del personaggio femminile, che contribuisce in modo decisivo a quel tanto «di patetico e di elegiaco» che inevitabilmente vela le “poesie d'amore” gozzaniane (Lugnani 1973, p. 65): «“O Guido! Che cosa t'ho fatto | di male per farmi così?” # “Ma Guido, che cosa t'ho fatto | di male per farmi così?” # ancora: “Che male t'ho fatto, | o Guido, per farmi così?” # la voce: “Che male t'ho fatto | o Guido per farmi così?”».

che ti diede vita e latte, | che le guancie s'è disfatte | nel cantarti ninna-nanna
ma lasciatemi sognare, | ma lasciatemi sognare!» viene replicata in tutte e tre
le sezioni, e rafforzata nel finale con l'ulteriore ripetizione di «Ma lasciatemi
sognare!» in un verso-strofa isolato.⁵⁴

Per il resto si hanno procedimenti che mimano il ritornello ripetendo un
verso o gruppi di versi con una certa regolarità, come in *Barche amarrate* di
Campana («Le vele le vele le vele» ripetuto ai vv. 1, 4 e all'ultimo, il 9), o nel
Fr. XLVIII di Rebora (due quartine le cui posizioni dispari sono tutte occu-
pate dal verso «Grillo del focolar»), ma si pensa soprattutto ai cinque versi
onomatopeici della *Fontana malata* palazzeschiana, che aprono la poesia e
sono ripresi sia a circa metà testo sia in *explicit*.⁵⁵ Infine si hanno casi – co-
munque pochi – di lessemi o sintagmi epiforici regolari. L'unico perfetto è
in Saba (*Nuovi versi alla Lina*, 11: tre strofe, ciascuna chiusa dalla domanda
«perché?»), mentre più liberi sono i richiami in *Piccolo, quando un canto d'u-
briachi* di Sbarbaro (due strofe con la parola chiave «lacrime» quasi in epifo-
ra: «io piansi delle lacrime insensate. # Ma non m'escono | che scarse sciocche
lacrime dagli occhi.»), ancora nella sabiana *Nuovi versi alla Lina*, 7 (solo due
delle tre strofe si chiudono con l'interrogativa «Come hai potuto? # come ha
potuto?»⁵⁶), oppure, più debole, in *Che malinconia!* di Moretti (l'esclamazione
del titolo chiude cinque strofe su quindici, senza intervalli regolari⁵⁷).

Il panorama, nel complesso, è abbastanza scarso, sia per povertà quantita-
tiva che per modalità di impiego. Poco o nulla, e in ogni caso solo episodica-
mente, viene sfruttato di ciò che D'Annunzio e Pascoli, il primo con le confi-
gurazioni ampie e variate alcionie o con certe ricadute ossessive paradisiache,
il secondo con la regolarità popolareggiante e allusiva dei versi-onomatopea,
avevano offerto in termini di possibilità del ritornello.

54. La duplice fonte popolare di questa poesia (un canto popolare greco e uno dei *Canti popolari del Piemonte* raccolti da Nigra) è rilevata da Baldissone 1983, p. 21. Su altre fonti popo-
lareggianti di Gozzano cfr. Casella 1982, pp. 91-2, nota 8.

55. Per un altro esempio cfr. *La vasca delle anguille*, dove il verso «sta intorno nel giorno la
gente a pescare a la canna» si ripete, a intervalli regolari e intrecciandosi con altre riprese, ai
vv. 4, 7 e 10. In effetti, la percezione della ricorrenza versale come ritornello è attenuata dal
concorso delle altre ripetizioni: nel quadro dell'oltranza combinatoria del primo Palazzeschi, i
tipi di ripetizione tradizionalmente connotati tendono a perdere la loro specifica riconoscibilità
retorica a favore del sistema iterativo globale.

56. Per questa ripetizione interrogativa è stata ipotizzata una memoria della *Tessitrice* pasco-
liana («Piango, e le dico: Come ho potuto, | dolce mio bene, partir da te? | Piange, e mi dice d'un
cenno muto: | Come hai potuto?»), cfr. Brugnolo 1995 p. 538), anche se l'influsso fondamentale è
probabilmente dall'*Intermezzo lirico 22* di Heine tradotto da Zandrini («Dimenticar, ben mio,
come hai potuto | Che il tuo cor tanto tempo ho posseduto?»), cfr. Stara 1994, p. 1018). La duplice
fonte è riproposta e discussa in Dal Bianco 2008, pp. 135-36, e in Carrai 2017, p. 108.

57. Considerando il verso isolato finale «fra un Dolci e un Lippi... Che malinconia!» come
parte della strofa precedente, a cui del resto è legato dalla sintassi e dalla rima.

3. *Parallelismi strutturanti*

Possono eventualmente servirsi di corrispondenze anaforiche o epiforiche anche le ampie configurazioni parallelistiche che svolgono un'importante funzione organizzativa del discorso lirico. Si tratta di un fenomeno più circoscritto a livello quantitativo, ma particolarmente marcato per quegli autori che fanno del parallelismo uno dei principi cardine di messa in atto del pensiero poetico, vale a dire, in modalità e con esiti molto diversi tra loro, Govoni, Palazzeschi e Rebora.

Per quanto riguarda il primo, l'iterazione parallelistica di parole per lo più grammaticali serve molto spesso da supporto allo svolgimento essenzialmente elencatorio del discorso, secondo modalità simili a quelle registrate nelle *Laudi* dannunziane.⁵⁸ Ciò soprattutto a partire dagli *Aborti*, come testimoniato dalla cascata di «come», intrecciata magari ad altre ripetizioni quasi sempre dallo scarso peso semantico, che caratterizza i sonetti dei *Profumi*. Riporto il primo della serie come campione, dove quanto meno la triplice anafora del termine chiave dà consistenza semantica al complesso iterativo:

*Vi sono dei profumi d'un candore
di neve intatta, bianchi e affascinanti
come miraggi tremuli, abbaglianti
come pupille di gatte in amore.*

*Vi sono dei profumi d'un languore
di roseo crepuscolo, eccitanti
come femmine ignude, fruscianti
come sete di variocolori.*

*Dei profumi enigmatici e perversi
come gemme e che han TUTTE le dolcezze
TUTTE le voluttà TUTTE l'ebbrezze
della carne palpata: chiari e tersi
come qualche argento od oro che li screzia
come gli specchi ovali di Venezia.*

Ma la saturazione dei «come» ha il suo apice nella sirma del secondo sonetto, con una sequenza iterativa che ricorda da vicino quella delle *Stirpi canore*:

⁵⁸ Per quanto impoverite e abbassate: il «comporre per litanie, immagini slegate, dilatate in elenchi» richiama il modello dannunziano ma «per antifrasi», intaccando «il tono alto delle sequele comparative delle "Laudi"», da Govoni «riesposto nel suo rovescio desolato, musicalmente neutro, con eloquenza anarchica che accosta, cataloga in elenco atono, in andamenti paratattici e anaforici ancora, ma privati del canto» (Beccaria 2001b, pp. 205-6; un giudizio simile era già in Ravegnani 1961, pp. 19-20).

Come le note, volatili e fini,
 lunghi ed umidi come le caverne,
 profondi e freddi come le cisterne,
 o acuti come trilli di cantini,
 azzurri come suoni di campane,
 verdi e freschi come oasi lontane.⁵⁹

Se il caratteristico procedere enumerativo ed elementare della poesia di Givoni genera quasi automaticamente questo tipo di strutture, può stupire invece la presenza abbondante di ripetizioni parallelistiche e grammaticali nei *Frammenti lirici*, all'interno di un discorso decisamente più complesso a tutti i livelli. In realtà il dipanarsi del pensiero filosofico reboriano mostra una vera e propria coazione al parallelismo, che peraltro supporta bene un tipo di ragionamento ricco di antitesi e specularità.⁶⁰ Si veda dal Fr. XXXIX:

Mentre l'ora è infelice,
 questa voce è pazzia:
 MA QUI C'È un cuore E VORREBBE
 ALTRI cuori trovare;
 mentre l'attimo svena
 questa voce è ironia:
 MA QUI C'È a m o r e E VORREBBE
 ALTRO a m o r e infiammare;
 mentre rapace artiglia
 nel cervello e nel senso
 la fame e la sciagura
 la voglia e l'ansietà
 vien qua tu, poesia maledetta,
 a veder la bellezza
 a provar la bontà:

59. Il procedimento è riscontrabile anche fuori dai sonetti. Nella breve *Organo di Barberia*, per esempio, assume un valore strutturante l'iterazione della preposizione *di* (con le sue varianti), presente in cinque versi su sei e nel primo caso raddoppiata: «Mobile della festa e del rimpianto, l'ebreo errante della nostalgia, l'pagliaccio che fa ridere col pianto; il venditore ambulante d'allegria, l'robivecchi dell'anima, l'soffietto della malinconia». Non mancano ovviamente elenchi anaforici giocati su parole piene, benché, se si eccettua la poesia *Domeniche*, gli esempi si danno fuori dal *corpus* studiato qui: si vedano, dagli *Aborti*, la prima delle due liriche intitolata *Crepuscolo* (20 versi, tutti aperti dall'anafora «È l'ora in cui»), *Le anime* (50 versi: i dispari scanditi dall'anafora «Anime»), mentre i pari sono per la maggior parte aperti da «come»), *Le porte* (18 versi di cui solo 6 non presentano un'anafora, per quanto variata, della parola chiave associata a un verbo di percezione, in particolare «vedemmo» e «udimmo»). Grammaticali andranno invece considerate le anafore della maeterlinckiana (fin dal titolo) *Anime sotto vetro*, i cui «simili a» reiterati sono una variante dell'onnipresente congiunzione comparativa «come».

60. Questo aspetto della scrittura reboriana è evidenziato in modo capillare sui singoli testi dal commento di Giancotti-Munaretto-Mussini 2008. La tendenza al parallelismo metrico-sintattico nei *Frammenti lirici* era già stata individuata e analizzata da Bandini 1972, pp. 24-32.

MA QUI C'È a i, u, f, o E VORREBBE
 ALTRO a i, u, f, o invocare.

In questo e altri casi l'anafora e la ripetizione si associano ai procedimenti accumulatori, organizzando il discorso e insieme fungendone da propulsore, oltre che mettendone in rilievo alcuni degli elementi chiave (cfr. a questo proposito Munaretto 2008, pp. 184-187). Tra i molti altri esempi possibili, merita una segnalazione il lungo Fr. LXX, che proprio da un parallelismo anaforico a distanza è scandito nelle sue quattro tappe ascensionali allegoriche, dalle «pianure» alle «colline» alle «giogaie» e alle «catene», fino all'ultima anafora con ripresa e connessione dei quattro termini⁶¹ che porta all'apice della «vetta»:

Dal grosso e scaltro rinunciar superbo
delle schiave pianure,
 CH'À SUON DI nerbo LA vietata ALTEZZA
 sfogan nel moto isterico carponi
 #
dal pigro disnodar con sforzi grulli
delle ignare colline,
 CH'À SUON DI frulli LA fiutata ALTEZZA
 tentan su dal letargo come serpi
 #
dal soprassalto d'aquile e farfalle
dell'avide GIOGAIE,
 CH'À SUON DI stalle LA sperata ALTEZZA
 invocan dal più fier dei loro monti
 #
*dall'*assalto impennato in tormento
delle tragiche c a t e n e,
 CH'À bufere di vento
 #
 Da piani colline GIOGAIE c a t e n e
 si lamina enorme la vetta⁶²

61 Per una simile ricapitolazione a seguito di una struttura anaforica e parallelistica, giocata però a contatto, cfr. il Fr. XLIX: «Sulla cagnara di *chi* legge e scrive | sulla MALIZIA di *chi* lucra e svara | sulla tristezza di *chi* soffre e accieca, | tu sei cagnara e MALIZIA e tristezza».

62. Un altro esempio di parallelismo anaforico ed enumerativo è nel Frammento LXII, l'ultimo del libro: «*Son* l'aratro per solcare: | altri cosparga i semi, | altri èduchi gli steli, | altri vagheggi i fiori, | altri assapori i frutti. || *Son* la sponda per il mare: | altri assetti le navi, | altri spinga le prore, | altri diriga il viaggio, | altri tocchi le mete». Questa sequenza richiama da vicino un'analoga enumerazione anaforica dannunziana, dalle *Stirpi canore*: «I miei carmi son prole | delle foreste, | altri dell'onde, | altri delle arene, | altri del Sole, | altri del vento Argeste». La corrispondenza era stata già rilevata da Mussini 1983, pp. 493-94, che metteva opportunamente a contrasto questi due componimenti metapoetici per rilevare il rovesciamento del modello operato da Rebora (confronto poi ribadito da Lanza 1993, p. 129 e Lavezzi 2008, p. 75; interessante anche la proposta di Giancotti 2008, p. 59 che per l'anafora di «altri» del Frammento

Questa struttura all'insegna della specularità è ancora più accentuata in molti luoghi della poesia di Palazzeschi, dove le simmetrie costruite sulle repliche lessicali, oltre a funzionare come principio organizzativo generale, tendono a manifestare un valore semantico forte. Una specularità insistita può essere, per esempio, il correlato di una condizione di stasi più o meno forzata, dove tutto è condannato a ripetersi sempre uguale. Così le riprese da battuta a battuta nell'attacco di *Visita alla Contessa Eva Pizzardini Ba* servono senza dubbio a oliare lo scambio dialogico (come del resto accade assai di frequente in Palazzeschi, cfr. *Torre burla*, *Comare Coletta*, *Lord Mailor* e vari altri ritratti della rispettiva sezione dei *Poemi*, mentre dall'*Incendiario* c'è solo l'imbarazzo della scelta), ma oltre a questo l'iterazione quasi caricaturale ipostatizza in una conversazione stereotipata la certezza snobistica e aristocratica del "niente di nuovo", poi tematizzata lungo l'intera poesia:

- Buona sera Contessa.
- Buona sera CARISSIMO ALDO.
- Oggi giornata bella, Contessa.
- Troppo bella, CARISSIMO ALDO,

oppure, più imponente, si veda l'intera poesia dei coniugi principi Zuff, la cui vita così meccanicamente e simmetricamente stabilita sembra fatta apposta per cullare i due protagonisti in un sonno perenne; o ancora emblematico è il finale di *Cherubina*, dove l'artificio della ripresa parallelistica serve al ribaltamento polemico e irrisorio:

Gli uomini come va,
 nella *buona società*,
 usan tenere, per il buon umore, una moglie
al posto della scimmia,
 io, tanto di modeste voglie,
 lontano da ogni *buona società*,
tengo una scimmia
al posto della moglie.

Costruita su parallelismi iterativi insistiti è anche una delle poesie più celebri di Palazzeschi, la programmatica *Chi sono?* (cfr. l'analisi di Mengaldo 1994, pp. 375-77), ma il testo esemplare di questo procedimento è sicuramente *Il mio castello e il mio cervello*. Qui la sostanziale identità dei due termini si dà attraverso parallelismi e chiasmi iterativi così ribattuti da condurre inevitabilmente a una compenetrazione, del resto dichiarata nel finale:

reboriano rimanda a Whitman, *Io e i miei*: «*Altri* promulghino leggi, io non voglio curarmi delle leggi. | *Altri* incensino gli uomini insigni e sostengano la pace, io sostengo la sommossa e il conflitto, # *Altri* risolvano problemi, io non risolvo nulla, io sollevo domande cui non si può rispondere»).

E girano e girano
 e serpeggiano le rondini
 attorno al mio castello.
 (Quanti giri!)
 E girano e girano
 e serpeggiano
 i pensieri attorno al mio cervello.
 (Quanti giri!)
 Voli di rondini leggeri,
 leggeri pensieri.
 #
 E girano e girano
 serpeggiano
 le rondini attorno al vecchio castello.
 (Quanti giri!)
 E girano e girano
 serpeggiano
 i pensieri attorno al giovine cervello.
 (Quanti giri!)
 Io penso:
 Se ogni pensiero
 avesse tra le labbra un filo
 (come il ragno)
 se avessero in bocca un filo
 (come il ragno)
 tutte le rondini che si aggirano,
 tutte le rondini che si sono aggirate,
 il mio castello e il mio cervello
 sarebbero due matasse,
 molto molto molto arruffate.

4. Riprese circolari e sintesi finali

Il collegamento tra *incipit* ed *explicit* del testo tramite richiami lessicali più o meno consistenti è senza alcun dubbio il fenomeno di ordinamento della materia tramite ripetizioni maggiormente diffuso e trasversale nel *corpus*. Anche qui, come per le anfore strofiche, siamo di fronte a un procedimento basilare e archetipico, il che peraltro scoraggia dal ricercare analogie profonde con quanto accadeva nella poesia di D'Annunzio e di Pascoli.

Tralasciando i casi, sterminati ma scarsamente strutturanti, in cui la connessione è stabilita da una o due parole di poco rilievo semantico, è opportuno soffermarsi su alcune riprese più consistenti e marcate. Per la maggior parte, queste riprese sembrano obbedire a principi essenzialmente musicali ed eufonici, al di là dello scontato effetto di sottolineatura di un'idea ribadita

in luoghi così esposti.⁶³ Al massimo un ritorno consistente può accentuare, magari anche tematizzandola, una situazione di blocco. Così è per esempio in varie poesie del primo Palazzeschi, di cui campione eloquente è *Vela lontana*:⁶⁴

*La Vela s'aggira nel largo,
lontana in un cerchio di mare uguale,
non cenna di giunger la terra.
La gente a le rive ne segue il cammino,
si ferma a spiarnne l'andare.
La Vela s'aggira nel largo,
lontana in un cerchio di mare uguale.
In piedi a la prua de la barca
ci stanno tre giovani Principi:
Martino, Corano, Ginnello.
S'aggiran pel grande silenzio
con occhio rivolto a la terra lontana,
ravvolti nel nero mantello.
La gente a le rive ne segue il cammino,
si ferma a spiarnne l'andare.
*La Vela s'aggira nel largo,
lontana in un cerchio di mare uguale.**

Un altro autore che sfrutta il valore tautologico della ripresa circolare – e non c'è da sorprendersi – è Sbarbaro. In *Esco dalla lussuria*, per esempio, la chiusa «Cammino | Pei lastrici sonori della notte», reiterando l'azione che l'io aveva compiuto in *incipit* funziona da equivalente quasi iconico dell'esito nullo della meditazione esistenziale contenuta nei versi centrali, che si conclude infatti con la solita certificazione di un'assoluta apatia e atonia morale. Ancora più esplicito il caso di Moretti in *Non ò remo!*, con la poesia che si apre e si chiude sulla stessa dichiarazione di immobilità un po' patetica un po' rassegnata: «Io? *Rimango. Non ò remo!* | Credetti di avere l'ale, | ma invece io sono un mortale, | e più che cantare gemo. # Fuggi! È il mio grido supremo | mentre che tu t'allontani, | e il cuor mi chiede: rimani? | Sì, *rimango. Non ò remo!*». Un ultimo esempio: nella poesia eponima della *Via del rifugio* la seconda quartina, contenente la dichiarazione di accidia e, ancora una volta, di stasi del soggetto («sto | supino nel trifoglio | e vedo un quatrifoglio | che non raccogliero»), torna quasi per intero nel finale a fissare questa condizione. Questi

63. Rilevante soprattutto se l'idea in questione intercetta la visione del mondo o della poesia di un autore, come accade nell'emblematico *Io non ho nulla* da dire morettiano, con la dichiarazione di poetica che torna più volte lungo il testo e in particolare nella prima e nell'ultima strofa, a incorniciarlo.

64. Ma si veda anche un testo differente per tono e situazione, quale è p. es. *Comare Coletta*: la ripresa circolare dei due versi «Saltella e balletta comare Coletta! | Saltella e balletta!» esalta da un lato la struttura para-ballattistica e popolareggiante della poesia, ma dall'altro sancisce la maledizione in cui la protagonista è grottescamente bloccata.

ritorni circolari, insomma, paiono certificare una situazione di blocco esistenziale e conoscitivo comune a diversi poeti del primo Novecento italiano.

Altrove la ripresa circolare ha un valore musicale e strutturante più puro, quasi scevro di implicazioni semantiche definite. È quanto accade con le «vele» di Campana (*Barche amarrate*):

Le vele le vele le vele
 Che schioccano e frustano al vento
 Che gonfia di vane sequele
 Le vele le vele le vele!
 Che tesson e tesson: lamento
 Volubil che l'onda che ammorza
 Ne l'onda volubile smorza . . .
 Ne l'ultimo schianto crudele . . .
 Le vele le vele le vele.

Ma anche per esempio in *A Carlo Simoneschi* di Corazzini, dove la ripresa finale è poco più che un'insistenza malinconica sul proprio sconforto: «*Carlo, malinconia | m'ha preso forte, sono | perduto; così sia # Poi che, Carlo, ben sono | perduto, così sia*». ⁶⁵ O ancora si vedano le govoniane *Malinconia* e *Il cuculo*, con ripresa vocativa a sottolineare la circolarità del canto: «*Malinconia, sole di Gennaio | dentro l'orto col defunto rosaio # Malinconia, sole di Gennaio | nel giardino in cui s'ode il passeraio*»; «*O cuculo, bel cuculo barbogio | che voli sopra il fresco canepaio # O cuculo, mio bel cuculo vaio | che voli sopra il fresco canepaio*».

Anche Rebora e Saba possono indulgere a questo uso delle circolarità iterative: si veda per il primo la musicalità elegiaca che avvolge il Fr. LII, quello dell'autunno, mentre per il secondo fa fede l'*Intermezzo a Lina*. ⁶⁶ Di solito, tuttavia, le riprese, oltre a essere quasi sempre attenuate da variazioni o spostamenti, marcano un avvenuto avanzamento ragionato o narrativo del di-

65. Per un'interpretazione in chiave semantica, nel senso di una «prigione dell'anima», delle forme circolari e in generale del sistema iterativo della poesia corazziniana, cfr. Palli Baroni 1989, che richiama anche un confronto con la ripetizione delle *Laudi*, contrapponendo all'apertura dell'*oratio perpetua* di D'Annunzio (Jacomuzzi 1974) l'*oratio conclusa*, uniforme e circolare fino all'ossessività, di Corazzini.

66. Nel Frammento reboriano, quattro versi ripresi, con la sola soppressione di «l'autunno», tra *incipit* (vv. 3-7) ed *explicit*: «Su 'l viso giallo e il corpo di bitume | cappuccio e mantello [l'autunno] rinserra, | mantello e cappuccio per l'umile terra | che trema di pianto: a un altr'anno, a un altr'anno!»; e si vedano, per questo effetto di musicalità elegiaca, anche la ripresa con inversione del sintagma «cappuccio e mantello», i tre doppi senari ad anfibrachi consecutivi, di cui due a rima baciata (nella ripresa diventano un novenario ad anfibrachi + due doppi senari, mantenendo comunque la scalarità ritmica), l'epanalessi malinconica in chiusa – almeno il primo e il terzo fenomeno quasi *bapax* nello stile dei *Frammenti lirici*. Nell'*Intermezzo a Lina* sono ripresi due versi, ma con variazione: «O di tutte le donne la più pia, | *rosa d'ogni bontà*, | *che a Carmen assomigli, a Carmençita, # che a Carmen assomigli, a Carmençita, | rosa di voluttà*».

scorso. Nel Fr. XLI, per esempio, la prima quartina («Quando il ciel sbiancò il mattino | dentro un nulla illeggiadrito | che nel cuore | mio fu sole») fornisce le coordinate temporali ed enuncia una situazione di vita interiore dell'io lirico che le strofe successive specificano e rafforzano nel suo carattere di pienezza luminosa; l'ultima però, replicando la prima ma riportando la variazione temporale, sancisce la fine della beatitudine: «Quando il ciel folgorò il giorno | sopra l'estasi del mondo | nel mio cuore | spense il sole». Una variazione piccola ma significativa si ha anche nel *Poeta* di Saba, che comincia con questa dichiarazione: «Il poeta ha le sue giornate | contate, | come tutti gli uomini; ma quanto, | quanto variate!» e termina con la stessa strofa sostituendo però «variate» con «beate», a marcare se non altro come l'eccezionalità del poeta, passando da una ricettività particolare nei confronti del variare delle forme sensibili, arrivi alla capacità di gioire di quello spettacolo.

L'ultimo fenomeno strutturante di un certo rilievo e diffusione, decisamente trasversale, è quello della concentrazione negli ultimi versi di una poesia di varie tessere lessicali sparse lungo il testo. In questi casi si va da una funzione meramente ricapitolativa (anche solo a livello di significante), a riprese che attestano un'evoluzione e un nuovo approdo del discorso.

La tipica tendenza combinatoria di Campana e Palazzeschi fa sì che spesso nel finale di lirica trovino la loro sintesi musicale alcune delle linee iterative del testo, senza peraltro che ciò determini un incremento informativo di qualche rilievo (rimando al prossimo paragrafo per un'esemplificazione che copra anche questo fenomeno). Nel caso di Corazzini, invece, le sintesi finali sono propiziate dalla forte riduzione del ventaglio lessicale, che fa impennare la frequenza di parole *passerpartout* come *anima*, *cuore*, *cielo*, *dolce*, *morte*, *pianto*, *piccolo*, *povero*, *sole*, *solo*, *triste* ecc. (cfr. la concordanza di Savoca 1987). Nell'ultima quartina di *A Gino Calza* non c'è quasi termine che non sia stato anticipato nei versi precedenti, e si tratta per la maggior parte di parole tipicamente corazziniane: «il mio cuore», «un usignolo», «canta» e «cantare», «dolce», a cui vanno aggiunte le riprese grammaticali di «quando» e dell'anafora «Oh». ⁶⁷

È più raro che queste sintesi marchino uno spostamento dell'asse argomentativo, ma nei poeti più portati al ragionamento si danno casi in cui le riprese finali offrano una formulazione più concentrata e icastica del nucleo tematico del testo. I termini chiave (*non*) *vita*, *sorriso*, *guardare*, *muto* sono ripresi e sintetizzati negli ultimi emblematici versi della poesia proemiale dei

67. Per altri esempi cfr. *Il fanciullo*, che nei quattro versi conclusivi concentra riprendendoli dalle strofe precedenti lessemi come «sorelle», «riguardare», «torni», «dolce», «lontani», «sempre»; oppure *Il sentiero*, poesia in distici dove l'ultimo non ha parola che non sia ripetizione, magari variata, di termini precedenti. Generalizzando, simili configurazioni, insieme a quelle circolari viste più sopra, contribuiscono molto a quella sensazione di «musicale sospiro» (Solmi 1992b, p. 349) così spesso suscitata dalla poesia di Corazzini.

Colloqui («Non vissi. Muto sulle mute carte | ritrassi lui, meravigliando spesso. | Non vivo. Solo, gelido, in disparte, || sorrido e guardo vivere me stesso»). Stessa efficacia di sintesi si ha in *Svegliandomi il mattino, a volte provo* di Sbarbaro, con i lessemi *mattino, burrone* e *disperata(mente)* ripetuti e associati nella potente similitudine conclusiva («Come il burrone m'empie di terrore | la disperata luce del mattino»).⁶⁸

Oltre alle sintesi icastiche, si hanno riprese conclusive che certificano un'evoluzione logica del discorso. In Saba, per esempio, il fenomeno può segnare il tipico scatto riflessivo dopo la narrazione/descrizione dei versi precedenti.⁶⁹ si veda *La moglie*, dove l'io riflette nel finale sulle accuse rivoltegli dalla donna. Ma è soprattutto Rebora, ovviamente in prima fila quando si tratta di valore fortemente concettuale delle ripetizioni, a fornire il maggior numero di esempi. Uno su tutti, il Fr. XXXVI, decisivo nell'economia poetica del libro (cfr. Giovannetti 1987, pp. 410-11 e Giancotti-Munaretto-Mussini, pp. 424-25). La poesia si articola in due momenti: nel primo l'io si consegna come una «vittima» sacrificale al ruolo di insegnante del «gonzo pecorume | dei ragazzi di scuola»; subentra però lo scatto etico, e così gli ultimi quattordici versi recuperano le immagini negative della prima parte rovesciandole in affermazione trionfale:

Nell'avvampato sfasciume,
tra polvere e péste, al meriggio,
la fusa scintilla
d'un dèmonè bigio
atterga affronta assilla
l'ignava sloia dei rari *passanti*,
la schiavitù croia dei carri pesanti;
torcon gli alberi a respiro
l'ombra e le foglie sui rami e sui tronchi
i muri abbassano palpebre
e spràngan le ș. o. g. l. i. e nell'arido giro
del losco sfasciume.
Erra, tra polvere e péste,
il gonzo pecorume
dei ragazzi di scuola,

68. Probabilmente a questo fenomeno si riferisce Polato 2001, p. 25 quando parla di un «ritorno di parole-tema e ritornelli tematico-simbolici in chiusura (un preludio, uno sviluppo e appunto una chiusa che si lega all'incipit è lo schema delle liriche)». Non saprei se seguire l'autore, tuttavia, nel postulare una funzione sostitutiva di queste ripetizioni nei confronti di una rima resa in *Pianissimo* «quasi inoperante» (per la questione, comunque, cfr. § IV 5, 1.). Per la tendenza di Sbarbaro alle riprese circolari, invece, si veda Mengaldo 1991b, p. 127, che la inquadra nella generale compattezza/monotonia stilistica di *Pianissimo*.

69. Qualcosa di simile accade anche in *Un poeta* di Moretti, dove l'ultima terzina + verso conclusivo isolato riprendono tutti i termini chiave del testo offrendone una sintesi morale: «E tu perdona, perdona i tuoi preti. | Il cuore detta molte cose, il cuore, | se inalzi i sogni e sveli i suoi segreti, || piccolo prete, poeta d'amore!».

e, palloncini sugli spaghi, oscilla
 dai corpi smilzi il vuoto delle teste:
 dietro mi stringo con passo caduto,
 vittima *CHE SI IMMOLA*
AL SACRIFICIO MUTO.
 Sbirciano i *passanti*,
 sbirbónano i CAVALLANTI,
 e dalla loro scontentezza
 nessuno vorrebbe il mio ufficio.
 Ma chi nel borro impeciato
 sorgere libero e terso mi vede,
 e fuggire dal fiato e dal piede
 l'arso demone bigio?
 Sgorgo, inalveo, verso
 fra murmuri e spruzzi al meriggio
 nell'aria l'effuso tesoro
 del vivido corso immortale:
 risbaldiscono i *passanti*,
 schioccano i CAVALLANTI
 dai *carr*i nei mozzi sonanti;
 gli *alber*i ondeggiati con verdi richiami
 l'ombra e le foglie dai tronchi e dai rami,
 radiose pupille dai *muri* alle *s. o. g. l. i. e.*
 s'aprono al fiotto vitale
 del soavissimo fiume
 che stilla e s'assapora
 nella freschezza irrequieta
 d e i r a g a z z i d i s c u o l a ,
 nell'ascesi segreta
 del mio nome *CHE SI IMMOLA*
AL SACRIFICIO MUTO.

4. *Sospensione e sviluppo discorsivo*

In questo paragrafo proverò a indicare gli esiti più clamorosi delle due grandi funzioni speculari della ripetizione, quella cioè di determinare impacci nello svolgimento del discorso e quella di promuoverne al contrario lo sviluppo orizzontale, sintagmatico, meditativo o narrativo-descrittivo che sia.

1. *Ripetizioni e sospensione del discorso*

1.1. *Riprese combinatorie di sintagmi e versi*

Per quanto riguarda la prima funzione, i due campioni non possono che essere Campana e Palazzeschi, quest'ultimo almeno fino ai *Poemi*. Nei loro

testi si riscontra un uso massivo e combinatorio della ripetizione, per cui vengono iterati e rimescolati, tanto a contatto quanto a distanza, sintagmi, versi e gruppi di versi, riproponendo e in certi casi estremizzando procedimenti analoghi del *Poema paradisiaco*⁷⁰ – soprattutto – e di *Alcyone* (e molto più raramente delle raccolte pascoliane).

Si può partire con un esempio celeberrimo, *L'invetriata*:

La sera fumosa d'estate
 Dall'alta invetriata mesce chiarori nell'ombra
 E mi lascia nel cuore un suggello ardente.
 Ma chi ha (sul terrazzo sul fiume si accende una lampada) chi ha
 A la Madonnina del Ponte chi è chi è che ha acceso la lampada? – c'è 5
 Nella stanza un odor di putredine: c'è
 Nella stanza una piaga rossa languente.
 Le stelle sono bottoni di madreperla e la sera si veste di velluto:
 E tremola la sera fatua: è fatua la sera e tremola ma c'è
 Nel cuore della sera c'è, 10
 Sempre una piaga rossa languente.

Il sistema iterativo è talmente saturo da renderne impossibile la segnalazione grafica. È notevole innanzitutto che a venire ripetuti siano spesso sintagmi, quindi elementi linguistici di per sé pesanti: da nessi minimi («chi ha», «chi è») a gruppi più ampi («si accende una lampada», «c'è | Nella stanza [Nel cuore]», «una piaga rossa languente», «E tremola la sera fatua»). Queste riprese possono mostrare variazioni, e all'interno il complesso si presenta abbastanza dinamico: «chi ha» ripreso in *contre-rejet* a rilanciare il discorso dopo la parentetica, sintagma «c'è | Nella stanza» simmetricamente spezzato dall'*enjambement* (e in generale «c'è» si sporge sempre sul vuoto di fine verso, benché nel decimo incontri una virgola sintatticamente immotivata),⁷¹ anadiplosi sin-

70. Ma le congestioni iterative del *Poema paradisiaco* hanno attecchito anche altrove, come mostra bene questo esempio da Corazzini, patente anche per le scelte lessicali: «vogli portare due ceri | nuovi, due ceri bianchi c o m e mai | e DUE ROSE – ho i miei piccoli ROSAI | anch'io – DUE ROSE bianche c o m e i ceri; | sembravano fiorite in monasteri | chiuse, le ROSE, in languidi ROSAI» (*Cappella in campagna*; sul “travaso” delle rose paradisiache nella poesia di Corazzini, cfr. Barberi Squarotti 1989, pp. 185-86). Per un altro campione eloquente si veda la morettiana *Domenica di Bruggia*, con le sue reiterate combinazioni di versi e di intere strofe.

71. L'altissima frequenza delle iterazioni nelle poesie di Campana rende abbastanza prevedibile la larga presenza di rime identiche, con casi di ribattute quasi ossessive, come in questi versi da *In un momento*: «Abbiamo trovato delle rose | Erano le sue rose erano le mie rose | Questo viaggio chiamavamo amore | Col nostro sangue e colle nostre lacrime facevamo le rose». Allo stesso tempo, la diffusione dell'*enjambement* (circa un quinto dei versi colpiti da inarcature di grado forte, secondo lo spoglio di Bertoni 1999, p. 131) fa sì che nella grande maggioranza dei casi l'effetto di blocco che queste corrispondenze rimiche producono risulta sfumato dalla continuità sintattica, e qui – come del resto nei giochi combinatori – Campana riceve ed esaspera un procedimento tipico della poesia dannunziana. Per le rime identiche in Campana, comunque, cfr. ancora Bertoni 1999, p. 132.

tattica enfaticizzata dall'inversione al v. 9, di nuovo a sospingere il discorso («E tremola la sera fatua: è fatua la sera e tremola»). Eppure, l'esito globale è quello di un movimento bloccato, che dissolve qualsiasi idea di progressione orizzontale. Un movimento sussultorio, che avanza e indietreggia e in cui le ripetizioni allo stesso tempo aprono e fanno ricadere il discorso, procurando un indubbio aumento di tensione, ma alla fine pur sempre chiuso, suggellato dalla pesante rima identica del sintagma chiave «una piaga rossa languente», a sancire lo scacco della persistente e ferita esclusione dell'io.⁷²

Ecco ora un campione, tra i tantissimi disponibili, di Palazzeschi, *Il passo de le Nazarene*:

Nazarene bianche, Nazarene nere.
 Del fiume a le rive
 si guardan da tanto i conventi,
 si guardan con occhio di vecchia amicizia
 le piccole torri, una bianca e una nera, 5
 le suore s'incontran la sera,
 la sera al crepuscolo.
 Due volte s'incontran, le bianche e le nere,
 sul ponte, sul ponte che unisce i conventi,
 gli unisce da tanto per vecchia amicizia, 10
 le piccole torri si guardan ridenti
 una bianca e una nera,
 le suore s'incontran la sera,
 la sera al crepuscolo.
 Le piccole chiese al crepuscolo s'aprono, 15
 ne sortono leste le suore ed infilano il ponte;
 nel mezzo s'incontran,
 s'inchinan le bianche e le nere,
 si recan l'un l'altre a la piccola chiesa al saluto;
 vi fanno una breve preghiera 20
 e leste rinfilano il ponte.
 Di nuovo nel mezzo s'incontran,
 s'inchinan le file, una bianca e una nera,
 le suore s'incontran la sera,
 la sera al crepuscolo. 25

Anche qui il gioco combinatorio di lessemi, sintagmi e versi ripetuti tende a saturare il testo creando una trama intricata che contraddice ogni volta gli accenni di sviluppo lineare. La staticità iterativa riflette la medesima staticità

72. Si adatta perfettamente anche all'*Invetriata* quanto Bonifazi 1973, p. 62 riferiva alla scrittura di Campana in generale, dove «tutto il ritmo va avanti a tratti cadenzati, che ogni volta aumentano, ricadono per poi risalire, fino a chiudere la frase in un cerchio». Più perentorio Coletti 1999, p. 70: «I brani versificati sono un'apoteosi dell'iterazione; essi, più che procedere, paiono tornare ripetutamente su se stessi».

e specularità della scena rappresentata. Come spesso accade nel primo Palazzeschi, le azioni compiute dai personaggi sono fissate in un eterno presente incantato e favolistico;⁷³ in più, nel *Passo de le Nazarene*, la specularità è esaltata dal comportamento simmetrico dei due gruppi di suore, e tale simmetria è posta fin dal verso bimembre anaforico iniziale («Nazarene bianche, Nazarene nere»: le scansioni binarie sul bianco e nero tornano a più riprese, cfr. vv. 5, 8, 12, 18, 23).⁷⁴ Per quanto riguarda i fenomeni iterativi più specificamente deputati alla ricaduta del discorso su se stesso, si veda almeno la triplice ricorrenza dei due versi «le suore s'incontran la sera, | la sera al crepuscolo» (peraltro sempre preceduti dal sintagma «una bianca e una nera»), che chiudono tre dei quattro periodi lunghi della poesia, dando un effetto di *refrain* simile a quello della «piaga rossa languente» nell'*Invetriata*.

E tuttavia, se la funzione sospensiva delle ripetizioni agisce in modo simile nei due testi riportati (e in molti altri dei due autori), *L'invetriata* e *Il passo de le Nazarene* sono emblematici anche delle differenze riscontrabili tra i sistemi combinatori di Campana e quelli di Palazzeschi. Nel secondo il blocco appare perfetto, ordinato e regolare come ordinata e regolare nella sua riproposizione sempre identica è la scena rappresentata, supportata in questo dall'iteratività ritmica ternaria. Questa impressione geometrica manca invece in Campana, dove la struttura appare estremamente instabile, come se fosse sempre sul punto di esplodere. È quasi troppo facile portare come esempio la famosa/famigerata quarta sezione di *Genova*, quella della “visione di Grazia”, su cui la critica ha ampiamente dibattuto, prendendola ora come emblema di scacco e di balbettio poetico (e magari come sintomo di patologia psichica), ora come cosciente elaborazione stilistica e anzi come risultato massimo della sperimentazione campaniana.⁷⁵ Non entrerò nel merito della questione; mi limito a far notare come le ripetizioni vi acquistino uno statuto funzionale ambivalente. Posto che esista una forza centrifuga ad attraversare i versi di Campana, non è mai chiaro fino in fondo se le iterazioni la arginino o ne siano un prodotto, se derivino dalla disintegrazione di un ipotetico grado zero line-

73. Difficile dire meglio di Pietropaoli 2003b, p. III: «Gli agenti non sono personaggi, bensì figure evanescenti e fantasmatiche, immobili e condannate a un eterno *replay*, a gesti ossessivamente ripetitivi e illogici, in luoghi che sono palesemente dei non-luoghi, degli “altrove” inaccessibili, spazi fittizi governati da leggi arcane, e regolati da astrusi e insensati geometrismi. Gli “eventi” che vi si consumano non appartengono a questo mondo, al patrimonio esperienziale del lettore. In assenza dello spazio-tempo essi si fissano e congelano in una dimensione piatta e “monotona”: rimandano al mondo unidimensionale delle favole, rassomigliano a dei rituali senza logica, incomprensibili detriti di un tempo magico, dove forse il solo accadere bastava per dare senso alle cose». Per un'efficace descrizione del mondo poetico del primo Palazzeschi, cfr. anche Dei 2002.

74. Una lettura del *Passo de le Nazarene*, e in particolare di come la duplicazione vi agisca a tutti i livelli della struttura, è in Savoca 1979, pp. 51-5.

75. Si può trovare una rassegna delle opinioni critiche su questi versi in Bonaffini 1979; successivamente cfr. almeno Giovannetti 2001.

are o se siano gli estremi baluardi contro l'inarticolato e infine il mutismo. Da una parte, ingolfando il discorso, ne sanciscono il pressoché nullo sviluppo sintagmatico; dall'altra fungono da impulso ritmico di quello stesso discorso, pezze d'appoggio perché venga ogni volta allontanato il fantasma dell'afasia e della dispersione e la parola riparta.⁷⁶ Riporto i versi di *Genova*, dalla parte centrale della quarta sezione, a titolo illustrativo (c. d. t.):

Delle Chimere nei cieli:
 Quando,
 Melodiosamente
 D'alto sale, il vento come bianca finse una visione di Grazia
 Come dalla vicenda infaticabile
 De le nuvole e de le stelle dentro del cielo serale
 Dentro il vico marino in alto sale,
 Dentro il vico chè rosse in alto sale
 Marino l'ali rosse dei fanali
 Rabescavano l'ombra illanguidita,
 Che nel vico marino, in alto sale
 Che bianca e lieve e querula salì!
Come nell'ali rosse dei fanali
Bianca e rossa nell'ombra del fanale
Che bianca e lieve e tremula salì: –
 Ora di già nel rosso del fanale
 Era già l'ombra faticosamente
 Bianca
 Bianca quando nel rosso del fanale
 Bianca lontana faticosamente
 L'eco attonita rise un irreale
 Riso: e che l'eco faticosamente
 E bianca e lieve e attonita salì

Ma lo stesso fenomeno può essere verificato meglio su spezzoni più brevi, come l'attacco del *Canto della tenebra*:

La luce del crepuscolo si attenua:
 Inquieti spiriti sia dolce la tenebra
 Al cuore che non ama più!
 Sorgenti sorgenti abbiám da ascoltare,
 Sorgenti, sorgenti che sanno
 Sorgenti che sanno che spiriti stanno
 Che spiriti stanno a ascoltare...

5

⁷⁶. Su questa ambivalenza funzionale della ripetizione in Campana cfr. anche Zucchi 2012. Sempre a questo proposito, ma muovendosi su un piano simbolico piuttosto che logico-costruttivo, Giri 2007 sottolinea l'aspetto dinamico dell'iterazione campaniana, la quale rispecchierebbe e insieme attuerebbe quella dimensione del movimento e del viaggio che è fondativa dei *Canti Orfici*.

Ascolta: la luce del crepuscolo attenua
 Ed agli inquieti spiriti è dolce la tenebra:
 Ascolta: ti ha vinto la Sorte: 10
 [...] ⁷⁷

Anche qui si ha un proliferare di iterazioni e gli ingolfamenti non mancano, in particolare ai vv. 4-7. Ma proprio la struttura a scalare di quei versi mostra come l'iterazione sia anche ciò che, a ondate, per avanzamenti e reflussi, dà il la all'espansione del discorso, con un susseguirsi persino quasi meccanico di anadiplosi e repliche appositive: «*Sorgenti sorgenti* abbiám da ascoltare, | *Sorgenti, sorgenti che sanno* | *Sorgenti che sanno* CHE SPIRITI STANNO | CHE SPIRITI STANNO a ascoltare...». La rima identica su «ascoltare» sancisce un nuovo blocco (ancora sul tipo dell'epifora di «una piaga rossa languente» dell'*Invetriata*), ma un'ulteriore anadiplosi al v. 8 («Che spiriti stanno a *ascoltare...* | *Ascolta:*»), poi rilanciata con l'anafora al v. 10, usa quello stesso blocco per riavviare la linea sintattica. Di nuovo, tuttavia, la ripartenza non fa a meno di ripetizioni, e i vv. 8-9 non sono che una ripresa con poche variazioni dei due versi incipitari. La logica "musicale" perseguita da Campana, insomma, fa della ripetizione lessicale il mattone primario di costruzione del canto, che vede quindi minata *ab origine* la possibilità di uno sviluppo lineare e razionale.⁷⁸

1.2. Iterazioni pregnanti a contatto

Questa logica musicale non è comunque l'unico valore che la funzione sospensiva delle ripetizioni sollecita. L'insistenza di iterazioni a contatto può per esempio procurare un aumento di tensione: anche senza scomodare l'amplificazione patetica trattata nel primo paragrafo, è agevole verificare come in tutti gli esempi dai *Canti Orfici* appena riportati il blocco portato dalla replica verticalizzi in modo più o meno marcato il discorso. Gli stessi blocchi possono però anche rafforzare l'aspetto logico-semanticamente del testo: è ciò che accade quando, in presenza di un andamento raziocinante del discorso, un'iterazione a contatto costringe l'attenzione del lettore a soffermarsi su una formulazione pregnante, magari sentenziosa o carica di implicazioni ideologiche.

Alcune delle più celebri dichiarazioni della poesia di Gozzano si costruiscono su poliptoti e figure etimologiche di questo tipo,⁷⁹ eventualmente con-

77. Per la variantistica di questa poesia, che come ovvio coinvolge ampiamente anche i fenomeni iterativi, si vedano Bonifazi 1964, pp. 268-69 e Audisio 1985, pp. 286-90.

78. Così Mengaldo 1994, pp. 217-18: «Sembra che il poeta, trovata una formula verbale, se ne faccia trascinare; o anche che voglia ridurre al minimo l'andamento narrativo per esaltare quello lirico, endofasico. Ma in genere è in questione il carattere psicologicamente ossessivo del poeta, e ideologicamente marcato da una concezione ritornante e ciclica dell'esistenza tratta in particolare del suo Nietzsche».

79. La ricchezza di figure etimologiche nella poesia di Gozzano è stata segnalata da diversi studiosi (cfr. p. es. Salibra 1972, pp. 48-9 e 89, oppure Casella 1982, pp. 61 e sgg.), senza però sof-

nesse a *geminaciones*. Cfr.: «*vive* tra il Tutto e il Niente | questa cosa *vivente* | detta guidogozzano!» (*La via del rifugio*), «Ma non *amava* le città lontane | egli che *amò* la *terra* e i buoni studi | della *terra*» (*L'analfabeta*), «ma non ho *pianto* | mai, mai per altro *pianto* che il *pianto* di mia Madre» (*Il responso*), «o Cielo o Terra o Mare, | comincio a dubitare | *se sono* o *se non sono*!» (*Nemesi*); «e *visse* quella *vita* che non *vissi*» (*I colloqui*, I), «Amore non mi *tanse* e non mi *tange*», «Amor non mi *piagò* di quella *piaga*», «fanciullo triste che *sapesti nulla*, | chè ben *sa nulla* chi non *sa* l'Amore» (tutti da *Convito*), «la patria perduta | *che* non *conobbi* mai, *che riconosco*...» (*Paolo e Virginia*), «il Mondo: [...] la *cosa* tutta piena di quei "*così* | con due gambe" che fanno tanta pena», «meglio andare sferzati dal bisogno, | ma *vivere* di *vita*!», «*Mi piaci*. Penso che leggendo questi | miei versi tuoi, non mi comprenderesti, | ed *a me piace* chi non mi comprende», «ed *io* non voglio più essere *io*!» (tutti da *La signorina Felicita*), «Non amo che le cose | che potevano *essere* e non *sono* | *state*» (*Cocotte*), «Fare bisogna. *Vivere* bisogna | la bella *vita* dalle mille offerte» (*Un'altra risorta*), «*vizioso* fanciullo *viziato*» (*L'onesto rifiuto*), «sia la mia vita piccola e *borgnese*: | c'è in me la stoffa del *borgnese* onesto...» (*In casa del sopravvissuto*).

Il fenomeno tocca diversi autori del *corpus*, per quanto non con la stessa incidenza riscontrabile in Gozzano. Figure etimologiche e/o geminazioni pregnanti si trovano in Saba: «Chi *vede* te *vede* una primavera» (*La fanciulla*), «tutto *appare* | fermo nell'atto, tutto questo andare | ha una *parvenza* d'immobilità» (*L'ora nostra*), «la mia Lina, | che assai fece *soffrire* e più *sofferse*» (*Nuovi versi alla Lina*, 10), «se per farmi *morir morta* s'infinge» (*L'ultima tenerezza*), «Non ho nulla da fare. Il *cuore* è vuoto, | e senza il *cuore* la saggezza è un gioco» (*Dopo la giovinezza*, 1), «Che resta oltre la prima giovinezza, | *che poco fa, che a tutto fare* aspira?» (*Dopo la giovinezza*, 3).

Ma anche e soprattutto in Moretti, dove rivelano quella «pungente vigilanza intellettuale, che spezza la cantilena e la trapunge di acute formule definitive» di cui ha parlato Pampaloni (1966, p. XXI): «e *vive* senza ideale | come un servo della *vita*!» (*La domenica*), «tu, tu che *cerchi* un padrone | come io *cerco* un focolare» (*La domenica dei cani randagi*), «*triste* son io, perché | la *tristezza* è il mio pane e la mia *piada*» (*L'albergo della Tazza d'oro*), «O caro *libriccino*, | non sei quest'oggi il *libro* del poeta?» (*Sillabario*), «Forse io *sentivo* ciò che tu *sentivi* | tacito nel mio chiuso nascondiglio, | qualche barlume mi giungea dei

fermarsi troppo sugli esiti stilistico-espressivi. Quella di strutturare dichiarazioni "filosofiche" è una funzione abbastanza diffusa, ma per esempio si trovano anche poliptoti e figure etimologiche dal sapore galante, talvolta raffinatamente civettuolo, soprattutto nelle allocuzioni a (o scambi dialogici con) figure femminili: «"Sentò" - *risi* - "di amarle tutte! || Non *sorridete*, Marta?" Non *sorrideva*» (*Il responso*), «quella tua muta corrugata faccia | che par sogni l'inganno od il congedo | e che *piacere* a me par che le *spiaccia*...» (*Il gioco del silenzio*), con anche memoria colta, cfr. Petrarca, *Rvf* CLXXI 8: «che di *piacer* altrui par che le *spiaccia*», «"Oh! Guido! Tra di noi! | Pel mio dolce passato, | in giubba o in isparato | *Voi* siete sempre *Voi*..."» (*Una risorta*).

vivi | sogni che tu sognavi pel tuo figlio» (*Un ricordo*, immaginando la propria vita nel grembo materno), «Ecco dunque *la mia prosa*, | *la mia prosa*-poesia. | Non val essa qualche cosa | questa cosa tutta mia?» (*Il giardino dei frutti*),⁸⁰ «Chi la scrisse è il poeta che tu sai, | che è *morto* e vive per l'eterna gloria, | che *morì* un giorno e *non morrà* più mai» (*Due poesie*).⁸¹

Meno in Palazzeschi: «Gli uomini accorti, | che *passeggiavano* sempre fra i vivi, | non vedono il momento | di *passeggiare* fra i morti» (*La fiera dei morti*), «Ora sono io che comando, | sono io che darò l'ora a te, *Ora!*» (*L'orologio*). E in Corazzini:⁸² «*Non morì* mai, *non morrà* più» (di Cristo, *Dai «Soliloqui di un pazzo»*), «non è forse una *luce* primitiva | questa che vince tutte le altre *luci?*» (*Alla serenità*), «*vissi* la lontananza | per *vivere* d'oblio» (*Ode all'ignoto viandante*); a queste si possono aggiungere le dichiarazioni crepuscolari di *Desolazione di un povero poeta sentimentale*, come «Le mie *tristezze* sono povere *tristezze* comuni» o «io so che per esser detto: poeta, conviene | *viver* ben altra *vita!*».⁸³

Sono ovviamente interessanti i casi dei poeti di per sé maggiormente portati a dare una consistenza ragionativa al proprio discorso. Nei *Frammenti lirici* le ripetizioni semantiche a contatto sono relativamente rare. Quando queste si verificano, però, la densità concettuale è quasi sempre altissima: «Tu *fosti* e *sei* il desiderio mio | che tramutò gli aspetti | e non mai il suo dio» (II),

80. Evidente l'importanza metapoetica di questa dichiarazione, in particolare per la decisiva epanalessi con *correctio* «la mia prosa, la mia prosa-poesia». Sul nesso prosa-poesia in Moretti cfr. Anceschi 1977 e Barberi Squarotti 1977.

81. Il poliptoto sul verbo *morire*, all'interno di un discorso sulla presunta immortalità destinata al poeta, accomuna questi versi con il finale del poemetto *L'immortalità* di Pascoli: «Giova ciò solo che non muore, e solo || per noi non muore, ciò che muor con noi». Peraltro in entrambi i casi l'idea di immortalità assicurata dalla poesia viene rifiutata: travolta dal *vanitas vanitatum* nel poemetto pascoliano, ridotta a causa di tormento per giovani scolari e dunque ripudiata dal poeta stesso nella lirica di Moretti.

82. E ancora meno in Govoni, di cui si può al massimo citare questa dichiarazione di emblematica estraneità, da *Il piano*: «e mi par di vivere in un *mondo* | ch'io vedo a traverso d'una lente, | un *mondo* estraneo, strano, e che m'è indifferente | e ch'io invano col mio spleen sondo».

83. Queste figure etimologiche con accusativo dell'oggetto interno (del tipo *vivere una vita*, *cantare un canto*, *sognare un sogno*, ecc.) sono discretamente diffuse tra i crepuscolari: Govoni: «nella decadenza | del convento *si suonan suoni* tetri» (*Il lamento del tisico*), «che incomincia a *cantare canti* tetri» (*Domenica*; da notare l'identità dell'aggettivo a fine verso); Corazzini: «*Ho pianto* tutti i *pianti* | vostri e ho cantato tutti i vostri canti!» (*Rime del cuore morto*), «qualche piccola fontana | che *piange* un *pianto* eternamente uguale» (*Toblack*); Moretti: «per *viver* quella calda *vita* ancora!» (*Un ricordo*), «come se nel mio cuor tutti *cantassero* | i tre *canti* scolastici» (*Leopardi*); Gozzano: «*risogno* un *sogno* atroce» (*Il sogno cattivo*), «*trillando* un *trillo* gaio di fringuello» (*La Signorina Felicita*). Beccaria 200c, che le aveva rilevate in Gozzano, rimanda per queste figure etimologiche a D'Annunzio (pp. 228-29); più in generale D'Aquino Creazzo (1989, p. 55) individua opportunamente la fonte di questi moduli, tanto per Gozzano quanto per Corazzini (ma la considerazione può venire estesa agli altri crepuscolari citati qui), nella *koinè* pascoliano-dannunziana. Di «duplice influenza del Pascoli e del D'Annunzio» parla per Gozzano anche Salibra 1982, p. 97.

«e non muore e vorrebbe, e non vive e vorrebbe» (XI), «o *mamma*, così *mamma* | da non poterti sapere!» (XII), «*labile cosa* del tempo | fra *labili cose*, io sia» (XXV), «Mentre scalpello in rintronata usanza | a *colpo a colpo* il tràmite dei giorni» (XXXII), «L'essere guardo come *aria* nell'*aria* | vanire» (XLIII), «tra *nere forme forma nera* ho spazio» (XLV), «mentre si *crea* il *creatore* Iddio | per la concreta verità del mondo» (XLVII), «ma nulla è vano | se per qualcuno è dolore: | se la *ferocia* ha modo | d'*inferocire*, | l'inganno d'ingannare, | il FALLIR di FALLIRE» (L), «divino è l'esser fra cose che *sono*» (LX), «la mia *forza* costrinsi all'altrui *forza*» (LXIII), «operi come la *morte* | dove *immortale* è il pensiero» (LXIX).

Spicca infine il caso di Sbarbaro, le cui ripetizioni sospensive, che determinino arresti locali del discorso o che lo contraddicano tramite ritorni circolari e simili, spesso e volentieri si collegano direttamente ai nuclei ideologici della poesia di *Pianissimo*, in termini di scacco esistenziale, vita a-significante, vuoto ritorno dell'identico, ecc. Tenendosi alle repliche a contatto, sono esemplari le epanallesi tautologiche della poesia incipitaria:

E gli alberi son alberi, le case
sono case, le DONNE
che passano son DONNE, e tutto è quello.
che è, soltanto quello che è.

Altrove la *geminatio* tautologica può realizzare una coincidenza degli opposti, sempre all'insegna della consapevolezza di un'equivalente mancanza di significato e di vitalità: «E l'essere e il *non esser*, come l'acqua | e il cielo di questo lago si confondono» (*Ora che non mi dici niente, ora*). E si veda un altro esempio, con epanadiplosi e poliptoto: «se oltre le miserie e le tristezze | e le necessità e le consuetudini | a *me stesso* non rimanessi *io stesso*, | oh come non esistere vorrei!» (*Sempre assorto in me stesso e nel mio mondo*), e un altro con figura etimologica e parallelismo: «Mi cresce dentro l'ansia di morire | senza avere il godibile goduto | senza avere il soffribile sofferto» (*Nel mio povero sangue qualche volta*). Allo stesso esito concorrono certe figure etimologiche o poliptoti liberi: «Ed alcuno non ho nelle cui *mani* | metter la *mani* con fiducia piena» (*Mi desto dal leggero sonno solo*); così coricandosi accanto a una prostituta: «*Cadavere* vicino ad un *cadavere*»; oppure, rivolgendosi al Dolore passeggero: «mi facesti | tutta la *vita vivere* nell'attimo» (*Io ti vedo con gioja e con paura*); o ancora, più sviluppato: «Sento d'esser passato oltre quel limite | nel qual si è tanto umani per *soffrire*, | e che quel bene non m'è più dovuto, | perché *soffrire* della colpa è un bene» (*Adesso che passata è la lussuria*). Le medesime figure di ripetizione possono marcare anche i rari momenti euforici o di pienezza: «I miei occhi son nuovi. Tutto quello | che *vedo* è come non *veduto* mai», «Io non sono più *io*, *io* sono un altro. | *Io* sono liberato di *me stesso*» (entrambi da *Il mio cuore si gonfia per te, Terra*); «Quando traverso la città la

notte | io *vivo* la mia *vita* più profonda» (*Quando traverso la città la notte*).⁸⁴

A corollario del discorso fatto fin qui, va segnalato che queste concentrazioni iterative si collocano molto spesso nei finali di poesia,⁸⁵ dove la posizione esposta favorisce la sollecitazione semantica e ne incrementa la memorabilità. Si tratta peraltro di un ulteriore elemento di continuità che i poeti del primo Novecento mostrano nei confronti dell'esperienza pascoliano-dannunziana. Una carrellata parziale, dalla quale sarà comunque possibile verificare i differenti esiti a cui lo stesso modulo viene piegato: Gozzano: «Ohimè! Sul *pianto* *pianto* nella via | l'implacabilità dell'Universo | ride d'un riso che mi fa paura.» (*I sonetti del ritorno*, V), «Ah! veramente non so cosa | più *triste* che non più esser *triste*!» (*L'ultima infedeltà*), «Fratello triste, cui *menti* l'Amore, | che non ti *menta* l'altra cosa bella!» (*Convito*), «ed io *fui* l'uomo d'altri tempi, un buono | sentimentale giovine romantico.... || Quello che fingo d'essere e non sono!» (*La Signorina Felicita*), «Ove sei | o sola che, forse, potrei *amare*, *amare* d'amore?» (*L'amica di nonna Speranza*), «Vieni! Sarà come se *a te*, per mano, | io riportassi *te*, giovine ancora.» (*Cocotte*).

Moretti: «Un uomo di fragile creta, | non senti che nel tuo mondo | tu non sei che un *moribondo* | in un *morente* pianeta?» (*Perché non venite con me?*), «Perché rimango immoto | a *guardar* nello specchio un altro ignoto | che mi *guarda* impassibile, attendendo?...» (*Salone*), «Venni dal buio dell'eterna notte, | e ritornarvi mi convien, chè sola | la *Morte* è, per uccidere, *immortale*!» (*Impazienza*), «Troppo ero vecchio, avevo troppi mesi | per *viver* quella calda *vita* ancora.» (*Un ricordo*), «Ma Tu mi *guarderai* forse morire | vedendo un occhio che ti *guarderà*.» (*Elegia dei quattro cantoni*).

Rebora: «oh voce risorgi dal cuore di *ognuno*: | e *ognuno*, dove muore, scoprirà | chi l'attendeva a vivere.» (XXXIX), «e dove bene tentai | è un nulla e i cari affetti mi son vani. | Rintrona in me: Come *verrà* domani? | E intanto

84. Altre figure di ripetizione ipersemantizzate sono le rime identiche, ancora una volta quasi iconiche della tautologia ontologica: «Assomigli ad un lago *tutto uguale* | sotto un cielo di latta *tutto uguale*» (*Ora che non mi dici niente, ora*), oppure spie di un desiderio frustrato di identificazione etica: «padre, una cosa ti prometterei: | di viver fortemente *come te* | sacrificato agli altri *come te* | e negandomi tutto *come te*, | povero padre, per la fiera gioia | di finir tristemente *come te*» (*Padre che muori tutti i giorni un poco*). Meno marcate ma di un certo rilievo sono poi le ripetizioni grammaticali strutturanti dittologie, *tricola* o veri e propri elenchi (cfr. Marchese 1974, p. 219), che Sbarbaro deputa volentieri al livellamento, spesso negativo e all'insegna della consueta atonia, di termini opposti o comunque divergenti: «Taci, anima stanca *di godere* | e *di soffrire* [...] Nessuna voce tua odo se ascolto: | non *di* rimpianto per la miserabile | giovinezza, non *d'ira* o *di speranza*, | e neppure *di tedio*. # La vicenda *di gioia* e *di dolore* | non ci tocca» (*Taci, anima stanca di godere*), «Io ti vedo *con gioia* e *con paura* | ogni giorno scemare, mio Dolore» (*Io ti vedo con gioia e con paura*), «e come il dì e la notte si ripete | *nei suoi* disgusti e *nei suoi* desiderii» (*A volte, quando penso alla mia vita*), «Ed aspetto così, *senza pensiero* | e *senza desiderio*» (*Adesso che passata è la lussuria*).

85. A livello quantitativo, ciò vale soprattutto per Gozzano e per Moretti, e appena meno per Rebora, Sbarbaro e Saba, dove le ripetizioni supportano bene il momento di concentrazione aforistica e morale tipica della forma dell'apologo, diffusa nel *Canzoniere* (cfr. Portinari 1972, p. 69).

viene.» (XLV), «il mio volto s'alza a chiedere | la verità della vita | che l'attimo contrasta | e il *dolor* solo accoglie. | Ma il *dolore* non basta | e l'amore non viene.» (LV), «se turbini con Dio | la volontà nutrita | di ricrear nel mondo | questa angoscia gioita | quest'impeto fecondo, | questo veggente oblio: | questa *vita* che è *vita.*» (LXXI).⁸⁶

Sbarbaro: «Ma la mia vera *vita* con te viene | perché quando non soffro neppur *vivo.*» (*Io ti vedo con gioia e con paura*), «Allora sotto la bontà dei cieli | *io sono* nudo come quando nacqui; | dietro il sottile velo delle lacrime | allora *sono* solamente *io.*» (*Lacrime, sotto sguardi curiosi*), «Io, come un mendicante che venuto | sulla sponda del fiume, sghignazzando | l'unico soldo che possiede *getta*, | per lei la *vita* *getterei* ridendo.» (*Io t'aspetto allo svolto d'ogni via*), «Nessuna gioia vale questo amaro: | *poterti fare piangere, potere | pianger con te!*» (*Magra dagli occhi lustrati, dai pomelli*).

Chiudo con un paio di esempi a testa per Saba: «La mia città che in ogni parte è *viva*, | ha il cantuccio a me fatto, alla mia *vita* | pensosa e schiva.» (*Trieste*), «non *vede* quello che *vedono* tutti, | e quello che nessuno *vede* adora.» (*La malinconia amorosa*),⁸⁷ e Corazzini: «Anima, *vano* è questo lacrimare, | *vani* i sospiri, *vane* le parole | su quanto ancora in te viveva ieri.» (*Toblack*, con la consueta enfasi data dalle anafore), «Verranno le sorelle a riguardare | su la soglia deserta se non *torni*, | dolce il fratello dei lontani giorni | ancora e sempre... e non potrai *tornare.*» (*Il fanciullo*).

2. Ripetizioni e sviluppo del discorso

Al polo opposto dello spettro funzionale si hanno le ripetizioni a contatto (o a breve distanza) che favoriscono l'evoluzione narrativa o riflessiva del testo. Come per D'Annunzio e Pascoli, i moduli iterativi privilegiati da questo

86. Di clausole intellettualistiche e asseverative nei *Frammenti lirici* parla Contini 1974, pp. 4-5 e 7.

87. Così Mengaldo (2008, p. 179) sulla figura etimologica in quasi-rima che chiude *Trieste*: «In Saba, una volta di più, fra attitudine "pensosa e schiva" dell'individuo e vita collettiva vi è integrazione, raggiunta e non solo cercata [...], come mostra anche la figura etimologica che scocca tra *viva*, appartenente alla città, e *vita*, al soggetto» (c. d. t.). Altrove Saba ottiene chiuse sentenziose tramite parallelismi e iterazioni grammaticali: «In una capra dal viso semita | sentiva querelarsi *ogni altro* male, | *ogni altra* *vita.*» (*La capra*), «Qui degli umili sento in compagnia | il mio pensiero farsi | *più* puro dove *più* turpe è la via.» (*Città vecchia*), «E chi mi avrebbe detto la mia *vita* | così bella, con *tanti* dolci affanni, || e *tanta* beatitudine romita!» (*Dopo la tristezza*), «Ora lo cerco in ciechi labirinti | d'inferno, e so *ch'esser* non può lontano | *ma che* sperarlo è vano.» (*Il bel pensiero*). Il fenomeno è presente anche nell'altro poeta del *corpus* che sui parallelismi e sulle iterazioni grammaticali fonda gran parte del proprio discorso, vale a dire Rebora: «le mete non raggiunte *dalla* *vita*, | tocche saranno *dall'*arcana morte.» (XV), «*ma* nel giorno, perverso è ciascuno: | *ma* la sera, dal senso brutale, | dal tedio astioso di male | non scampa nessuno.» (XXIX), «[Dio] *se* scende, ignoto tramonta | nell'ingannevol natura; | *se* monta, vuoto svapora nel nulla.» (LXVI).

punto di vista sono quelli inquadrabili nel dominio dell'anadiplosi latamente intesa, quale fenomeno di ripetizione che, indugiando su un termine, ne fa al tempo stesso il punto di rilancio del discorso.

2.1. Anadiplosi

L'anadiplosi in senso stretto – metrica o anche solo sintattica – è ovviamente, in quanto figura di ripetizione quasi archetipica, rilevabile in tutti i poeti del *corpus*. Segnalerò qui alcune particolarità d'uso. Per esempio, tenendosi a un dato esteriore, i poeti che più di frequente strutturano i loro testi in strofe sfruttano il meccanismo di rilancio dell'anadiplosi associandolo spesso allo stacco interstrofico, secondo il modello delle *coblas capfinidas*. Il modulo, già pascoliano e dannunziano, si ritrova spesso in Gozzano e Moretti, ma anche discretamente in Corazzini e Saba. Giusto un paio di esempi a testa: «una città fittizia | quali si vedon *nelle vecchie stampe*, || *le vecchie stampe* incorniciate in nero» (Gozzano, *L'alfabeto*), «Ti rifarò bella | come Carlotta, come Graziella, | come tutte le donne *del mio sogno!* || *Il mio sogno* è nutrito d'abbandono» (Gozzano, *Cocotte*); «e Garibaldi e il Passatore e Giusti | alle pareti... e c'è *la signorina*. || *La signorina* che arrossisce un poco | pur sorridendo dai grandi occhi mesti» (Moretti, *L'albergo della Tazza d'oro*), «Non fornicare, non fare... *che cosa?* || “*Che cosa?*” or chiedo tremando a me stesso» (Moretti, *Sesto comandamento*); «e un vuoto desolato nel suo *nido*. || *Nido*, ché, all'alba sempre una leggiadra | bocca» (Corazzini, *Il fanale*), «e il mare, | sotto, *cantava*. || *Cantava* l'azzurro amante» (Corazzini, *La finestra aperta sul mare*); «e mi piace da presso riguardare | la tua *conquista*. || Ti *conquisti* la casa a poco a poco» (Saba, *A mia figlia*), «Ma poi altro che un bacio non so darti | *quando t'ascolto*. || *Quando t'ascolto* parlarmi d'amore» (Saba, *Nuovi versi alla Lina*, 13).

2.1.1. Anadiplosi narrativa

Al di là del generico rilancio, è difficile individuare una funzione privilegiata dell'anadiplosi; in Moretti e in Gozzano spicca però un impiego in direzione narrativa, per cui la figura diventa uno strumento utile a far scorrere il racconto, mentre ne rafforza la coesione.⁸⁸ Naturalmente, i lunghi poemetti sono i luoghi più gettonati, e l'anadiplosi può tanto far proseguire il testo su binari narrativi, quanto gestire cambi di piano del discorso, magari introducendo la riflessione o passando dal narrato al dialogato. Cfr. da *Paolo e Virginia*:

88. L'anadiplosi in funzione narrativa è comunque riscontrabile anche in Saba: «Non cercava al suo *gioco* compagnia; | ed il suo *gioco* era trarre dal sasso | schegge e scintille a colpi di scalpello» (*Il fanciullo*), «- pensavo - e non venisse più domani? | E domani non venne. Fu un dolore» (*Un ricordo*), «mentre il beccaio, rimontato lesto | a cassetta, ogni donna che s'affacci | manda *saluti*; ella ai *saluti* e al gesto || risponde» (*Nel chiasso*).

sull'ora boschereccia
 numeravamo l'ora il giorno l'anno:
 – Quant'anni avrete poi? – Quanti n'avranno
 quei due palmizi dispari, alle soglie.... –
 #
 Or ecco sollevarsi la *Tempesta*,
 una *tempesta* bella e artificiosa
 come il Diluvio delle vecchie tele.
 #
 – Virginia è là! Salvate *il San Germano!*... –

viii

Il San Germano affonda. I marinai
 tentano indarno il salvataggio. [...]

Dalla *Signorina Felicità*:

[...] Era una cena
 d'altri tempi, col gatto e la falena
 e la stoviglia semplice e fiorita
 e il commento dei cibi e Maddalena
 decrepita, e la siesta e *la partita*....

Per *la partita*, verso ventun'ore
 giungeva tutto l'inclito collegio
 politico locale: [...]

 E vidi la tua bocca sillabare
 a poco a poco le sillabe: *giuro*.

Giurasti e disegnasti una ghirlanda
 sul muro, di viole e di saette, [c. d. t].

Dall'*Amica di nonna Speranza*:

[...] “Fu lui a donarmi quel libro,
 ricordi? che narra siccome, amando senza fortuna,
 un tale si uccida *per una, per una* che aveva il mio nome.”

v

Carlotta! nome non fine, ma dolce che come l'essenze
 resusciti le diligenze, lo scialle, le crinoline....

Per quanto riguarda Moretti, prenderò gli esempi dal *Sogno di Pasquetta*, poemetto del *Giardino dei frutti* dove l'anadiplosi ha ampio spazio:

Daria gridava: «Vieni qua, Pasquetta... *Ti vuole*
(le debbo proprio dire che sei tu che la *vuoi?*),
ti vuole lui, Vittore...» Eran là fra le aiuole

egli sostando a chiedere un suo premio d'amante
con quei suoi ceruli occhi traditori... «*Pasquetta!*»

Pasquetta era la serva di diciott'anni: buona,
timida e non ancora dirozzata del tutto:

Ed ella *amava*. *Amava* lui: Vittore. Solea
dirglielo quando il giovane le voltava le spalle...

Lo vede pur colei che ora *dorme*, Pasquetta!

III

Dormiva? No. *Sognava*. No. O *dormiva* e *sognava*,

ella dovea rispondere a un mondo di persone
ch'erano (che stranezza!) sempre la stessa: *lui*.
Lui, Vittore: ma adesso era ben solo; e un solo
gesto ed un sol sorriso con lui. Si avvicinava:

amore, amore, amore, sempre amore; e la schiava
lo consigliava invece d'*amar* la signorina...

LUI

Amare lei! Che dici mia bella *bambinella!*

le chiese un bacio, un altro... *Oh s'ella seppe* darne!
Oh s'ella seppe amare tra veglia e dormiveglia,
pur rimanendo stesa nel suo lettuccio gramo,
pur non avendo MAI, MAI nemmeno per celia,
fatto all'amore e detto, nemmen per celia, *t'amo!*
T'amo dicevan ora le sue labbra e il suo cuore [c. d. t.]

un cieco starnazzare rapido e intermittente,
il vibrar d'un acuto spasimo che seguì
l'atto selvaggio, e *poi... poi* la morte: più niente.

Sempre in contesti narrativi, l'anadiplosi – qui latamente intesa – aiuta spesso a regolare gli scambi dialogici, creando punti di ripresa tra battuta e battuta e vivacizzando o drammatizzando la sequenza (il punto di riferimento più prossimo potrebbe essere Pascoli, che come si è visto ama servirsi di questi colle-

gamenti). Ancora da Gozzano: «“È geloso?” – “Geloso? Un finimondo!...”», «“Non tema! Parto” – “Parte? E va lontana?” | “Molto lontano...», «“Dove andrà?” – “Dove andrò! Non so...», «“Sono partite...” – “E non le salutò!...” | “Lei devo salutare, quelle no» (tutti questi esempi dalla *Signorina Felicita*), «“È bello?” – “Non bello: tutt’altro.” – “Gli piacciono molto le donne...» (*Lamica di nonna Speranza*), «Fare bisogna. Vivere bisogna | la bella vita dalle mille offerte.” || “Le mille offerte... Oh! vana fantasia!», «“Amico neghittoso, a che mai pensa?” || “Penso al Petrarca che raggiunto fu | per via, da Laura, com’io son da Lei...”» (entrambi da *Un’altra risorta*). E da Moretti: «Oh con un uomo là mi tradirai!” | “No, no, Molteni!” “Puoi giurarlo?” “Giuro» (*Convitto del Sacro Cuore*), «[PASQUETTA] Pasquetta... | [LUI] Sì: Pasquetta, mia bella bambinella!» (*Il sogno di Pasquetta*, il maiuscoletto nelle didascalie è del testo), «e poi le dice: “Sai? Sono incinta.” || “Lo so,” risponde piano Maria», «“E tu” le chiede “come ti senti?” | “Io? Tanto bene!” “Tanto?” “Sì, tanto!”», «“Cara, come ti senti?” | “Bene. E tu?” “Bene.” “È vero?” “È vero.”», «“Elisabetta...” “Maria...” “Domani...” | “Parti domani?”» (tutte da *La visita a Santa Elisabetta*).⁸⁹

Si è già accennato che questo tipo di ripetizione, di connessione dialogica tramite anafore, anadiplosi e talvolta epifore, abbonda anche in Palazzeschi, altro poeta che non disdegna l’anadiplosi come meccanismo di scorrimento narrativo. Un testo emblematico per tutti, *Lo sconosciuto*:

– L’ài veduto passare stasera?
 – L’ò visto.
 – Lo vedesti iersera?
 – Lo vidi, lo vedo ogni sera.
 – Ti GUARDA?
 – Non GUARDA da lato,
 #
 E dopo il tramonto egli passa.
 – Solo?
 – Solo.
 – Vestito?
 – Di nero, è sempre vestito di nero.
 [...]
 – E passa ogni sera?
 – Ogni sera.
 – Uguale?
 – Uguale.

89. Si veda poi questo scambio da Saba, con il dialogo tra il poeta tradito e Lina: la donna risponde al marito riprendendo la parola chiave della sua battuta ma, se non proprio rovesciando, riorientandone il senso (la ripetizione coincide con la figura dell’antanaclasi, soprattutto nel primo caso): «Dico: “Son vile...”; e tu: “Se m’ami tanto | sia benedetta la nostra viltà” | “... ma di baciarti non mi sento STANCO”. | “E chi si STANCA di felicità?”» (c. d. t.).

2.1.2. *Anadiplosi lirica*

Quanto detto finora non toglie che l'impiego più frequente dell'anadiplosi avvenga in direzione lirica. All'inizio di questo paragrafo si è visto come in Campana questa figura possa avere il compito di reggere l'espansione concentrica del discorso, apportando allo stesso tempo un incremento di tensione. Anche in Rebora, che pure segue una logica molto più razionale, le anadiplosi, oltre a essere relativamente rare, puntano soprattutto all'intensificazione drammatica o alla messa in evidenza dimostrativa. Cfr. per esempio: «s'ingorga il minuto e ritorna | con àlito morto *l'idea*, | *l'idea* che quando ritorna | un fatto trascina; e per sempre» (VIII), o «sono un pilota che ha perso *la via*, | *la via* buona del tuo cuore, o mamma!» (L). Così anche in Sbarbaro, benché con tutt'altra temperatura emotiva: «Invece *camminiamo*, | *camminiamo* io e te come sonnambuli» (*Taci, anima stanca di godere*), «prender congedo dalla dolce terra: | *dolce* così non mi sarà mai persa...» (*A volte quando guardo la mia vita*). E così, sempre *mutatis mutandis*, soprattutto togliendo in densità ragionativa, in Govoni: «Ah non guardate *quelle macchie* rosse, | *quelle macchie* di cui ò pieni gli occhi!» (*Il lamento del tisico*), «con cui a Pasqua si coloran | graziosamente *l'uova* benedette. | Oh *l'uova* buone che nei pomeriggi andremo insieme | a levare dai nidi di paglia» (*In morte di Sergio Corazzini*). Proprio Corazzini dà ulteriori esempi di quest'uso della figura: «come la terra d'una fossa, | la fossa ch'ogni mia speranza accoglie» (*Il cuore e la pioggia*), «Le mie gioie furono *semplici*, | *semplici* così, che se io dovessi confessarle a te | arrossirei» (*Desolazione del povero poeta sentimentale*).⁹⁰

Un'ultima considerazione. La dialettica di stasi e movimento connaturata all'anadiplosi è particolarmente apprezzabile negli attacchi e nelle chiuse di testo. Nel primo caso, la ripetizione consente quel tanto di indugio lirico e di intensità emotiva senza inceppare il discorso nascente:

O il tetro Palazzo Madama...
la sera... la folla che imbruna...
Rivedo *la povera cosa*,

la povera cosa che m'ama:
la tanto simile ad una
piccola attrice famosa.

[Gozzano, *Un rimorso*]

90. Naturalmente, anche i poeti "narratori" del punto precedente esibiscono un buon campionario di anadiplosi liriche: «Fino alla tomba il tuo gelido cuore | porterai con la tua sete *fanciulla*, | *fanciullo* triste che sapesti nulla, | ch'è ben sa nulla chi non sa l'Amore» (Gozzano, *Convito*, con *gradatio*), «paura che le tue mani | in una mossa pietosa | mi domandino *che cosa*, | *che cosa* farò domani!» (Moretti, *Datti pace!*), «La figlia è su la soglia ancora | de la casa ove s'aggira *il vento*: | solo *il vento*. | *Il vento* che porta i lamenti lontani | all'ombra di croci» (Palazzeschi, *La figlia del Sole*), «Sulla tua sponda lastricata l'erba | *cresceva*, e *cresce* nel ricordo sempre; | sempre è d'intorno a te sabato sera» (Saba, *Il torrente*, anche qui con *gradatio*).

Ebbene, anima mia, *sali*
sali con me dove vuoi,
 libratì a volo... Non puoi?⁹¹ [Moretti, *Sali!*]

L'ultimo cencio
 di questa povera *gloria!*
Gloria che fu augusta matrona,
 ed ora non è più
 che una tristissima
 vecchia stracciona. [Palazzeschi, *Vittoria*]

Nei finali, la replica dà enfasi drammatica al termine ripetuto e al tempo stesso permette di scaricare la tensione sull'ultimo segmento frastico, tendenzialmente più fluido dopo la pausa metrica e/o sintattica che aveva dato luogo all'anadiplosi:

Amanti! *Miserere*,
miserere di questa mia giocosa
 aridità larvata di chimere! [Gozzano, *Paolo e Virginia*]

E da un organo di Barberia
 oh poter comperare *un soldo* d'allegria,
un povero *soldo* di malinconia! [Govoni, *Ferrara*]

Ma quegli che ama solo il suo passato
 vi pensa e piange con dolente metro,
 e legge... legge il vostro nome dietro
 alla Madonna del Sassoferrato... [Moretti, *La Madonna...*]

Soltanto la nebbia leggera
 tranquilla rimane al suo giorno di *festa*:
 la *festa* del grigio è stamane! [Palazzeschi, *Festa grigia*]

striscìo la notte,
 scivolò la partenza,
 s'apri la voragine
 della città rombante. *Si lasciarono*,
 e *lasciarono* giovinezza. [Rebora, Fr. xvii]

Quieta è la messe, verso l'infinito
 (Quieto è lo spirto) vanno muti carmi
A la notte: a la notte: intendo: Solo
 Ombra che torna, ch'era dipartito..... [Campana, *Immagini...*]

91. Di Moretti si segnala anche l'anadiplosi di «che vale», che dopo aver marcato l'attacco della lirica eponima («Chinar la testa *che vale*, | *che vale* fissare il sole») assume la forma «Chinar la testa *che vale?* | e *che val* nova fermezza?», replicata identica in diversi *incipit* della seconda sezione di *Poesie scritte col lapis*, le cui liriche «diventano così litanie di tristezza, diverse eppure identiche, scandite lentamente dal poeta» (Livi 1986, p. 185).

La vicenda di gioia e di dolore
non ci tocca. Perduto ha la voce
la sirena del *mondo*, e il *mondo* è un grande
deserto.

Nel deserto
io guardo con asciutti occhi me stesso. [Sbarbaro, *Taci, anima...*]

meglio saziare sol per gli occhi il cuore,
e attendere, se mai torna, *l'amore*;

l'amor che ci fa nostri anche delusi,
e quando canta, canta ad occhi chiusi. [Saba, *Dopo la giovinezza* (1)]

2.1.3. Riprese libere con seconda occorrenza in attacco di strofa

Tra le connessioni interstrofiche, ha una buona diffusione nel *corpus* anche il fenomeno – soprattutto pascoliano come si è visto (§ II 5, 2.1.2.) – della ripresa in attacco di strofa di una parola o sintagma presente in posizione libera nella strofa precedente. La replica può conferire al termine in questione uno spessore semantico ulteriore, oppure può semplicemente sfruttarlo come punto d'appoggio per far ripartire il discorso. Un esempio a testa, tenendo presente che poeti meno propensi alla divisione in strofe, come Palazzeschi, Campana o Rebora, possono comunque sfruttare il meccanismo collocando la seconda occorrenza all'inizio di verso e di periodo (vd. qui sotto i versi da *I prati di Gesù* di Palazzeschi e dalla *Petite promenade du poète* di Campana):

[...] Lungo i chiari fiumi
canteremo le più vecchie canzoni
e sarà dolce non seguirne il senso.

Le *canteremo* solo perché possano
inavvertite piangervi le nostre
anime, un poco. [...] [Corazzini, *Elegia*]

S'ode un latrato e un passo, si schiude cautamente
la porta.... In quel silenzio di chiostro e di caserma
vive Totò Merùmeni con una madre inferma,
una prozia canuta ed uno zio demente.

II

Totò ha venticinque anni, temprà sdegnosa, [Gozzano, *Totò Merùmeni*]

Chiese un bel bimbo alla sua bella mamma:
Che vorrà dire *l'emme* della mano?
Ella lo strinse forte al petto e piano
gli disse: Mamma.

Il bimbo crebbe, e quando la sua via [Moretti, *M.M.M.M.*, c. d. t.]

È una perpetua continua processione
di *centomila persone*
ogni giorno, che a quel prato
s'aggiran torno torno
per ore e ore.

Centomila persone
che s'intrecciano, s'incontrano, [Palazzeschi, *I prati...* (v)]

Domattina bisogna *alzarsi* presto a fare il pane.

Un *s'alza* da sedere e spoglia la lumiera
della veste cartacea del verde paralume [Govoni, *L'ora di notte*]

Quanta malinconia di primavera
passa nell'aria, mentre *guardo* a un lento
suono animarsi figure di cera!

Guardo fin che l'angoscia è in me perfetta,
e il senso della vita ho rinvenuto. [Saba, *Al Panopticum*]

Virtù ti crea che non par segreta,
ma il ritmo snuda l'*amor che* discende
dall'universo a rivelar la meta:

amor che nel cammino nostro accende
l'inconsapevol brama triste o lieta, [Rebora, Fr. xvi]

Me ne vado per le *strade*
Strette oscure e misteriose:
Vedo dietro le vetrate
Affacciarsi Gemme e Rose.
Dalle scale misteriose
C'è chi scende brancolando:
Dietro i vetri rilucenti
Stan le ciane commentando.

.
La *stradina* è solitaria:
Non c'è un cane: qualche stella [Campana, *La petite...*]

M'irrita tutto ciò ch'è necessario
e consueto, tutto ciò che è *vita*,
com'irrita il fuscello la lumaca
e com'essa in me stesso mi ritiro.

Ché la *vita* che basta agli altri uomini
non basterebbe a me. [Sbarbaro, *Sempre assorto...*]

Un impiego particolare del modulo, anche questo messo già in campo da Pascoli, consiste nell'associare alla ripresa la connessione di due lessemi o sintagmi. In questo modo l'attacco strofico (o di periodo) diventa un luogo

di più marcata sintesi coesiva del discorso nel momento stesso in cui questo viene riavviato dopo l'interruzione:

È in fondo alle scale
l'enorme *lanterna*
di ferro battuto
dalla luce eterna
che tutto il suo foco à spremuto.
Lanterna dalla luce eterna,
non potresti rischiarare,

[Palazzeschi, *La lanterna*]

Ma vieni, dunque! È tanto che ti aspetto.
Sai che tu troverai alcune novità...
Oh la mia *casa*, no (è sempre quella!),
non credere che per incanto
si sia tramutata in una reggia!
È sempre quella vecchia *casa* lunga
dal tetto nero nero

[Govoni, *In morte di Sergio...*]

La *Luna*, prigioniera fra le sbarre,
imitava con sue luci bizzarre
gli amanti che si baciano in eterno.

Bacio lunare, fra le nubi chiare
come di moda settant'anni fa!

[Gozzano, *La Signorina...*]

Forse io ricordo un dolce tempo ch'ero
tutto tuo, del tuo corpo e del tuo cuore,
quando non era in te vivo *pensiero*
che non fosse di mia vita un bagliore.

Forse io sentivo ciò che tu sentivi
tacito nel mio chiuso nascondiglio;
qualche barlume mi giungea dei vivi
sogni che tu sognavi pel tuo figlio:

#

Pensandomi, sognandomi, tu davi
al mio viso la sua fisionomia,

[Moretti, *Un ricordo*]⁹²

92. Moretti mostra anche un discreto campionario di un altro stilema pascoliano relativo ai collegamenti interstrofici, ossia la ripresa in attacco di strofa di un termine della strofa precedente, ripresa a cui però viene subito fatta seguire una pausa sintattica medio-forte, con leggero arresto del flusso discorsivo e messa in rilievo del termine ripetuto. Qualche esempio: «*Va, fuggi via*, tu che sai | le glauche strade del mare! | *fuggi via!* non ti stancare | mai, non ti stancare mai! || *Fuggi!* È il mio grido supremo» (*Non ò remo*), «*Oggi noi pur facciamo compagnia | alla gabbietta od alla pentolaccia!* || *Oggi...* noi siamo tristi: ed è così» (*Giovedì*), «mentre l'anima nostra invano sogna | un po' d'amore e di felicità. || *Amore!* Vecchia fola e vecchia tresca» (*Elegia dei libri perduti*), «ah, ti rivedo come non t'ho vista | nei sogni, e *ridi* sfrontata e mi tocchi, | signorina dal bel nome d'artista! || *Ridi*. Ridesti anche al quattordicenne» (*Diva*).

Però, se *il minuto* non trova
il suo solco e s'ingorga,

#

nel mezzo si stipano E TORNA
CON ÀLITO MORTO il lor peso:
s'ingorga *il minuto* e RITORNA
CON ÀLITO MORTO l'idea

[Rebora, Fr. VIII]

La febbre della vita
Pristina: e *per i vichi* lubrici di fanali il canto
Instornellato delle prostitute
E dal fondo il vento del mar senza posa.

*

Per i vichi marini nell'ambigua
Sera cacciava il vento tra i fanali

[Campana, *Genova*]

2.2. Poliptoti e figure etimologiche in funzione argomentativa

In alcuni poeti le iterazioni a contatto libere quanto a posizione e variate quanto a forma possono servire a sostenere lo sviluppo ragionativo del discorso, accompagnando l'evoluzione del pensiero e dunque riducendo al minimo l'effetto di blocco informativo che la replica porta *naturaliter* con sé, con tutto quello che può derivarne in termini di potenziale centrifugo rispetto a un ideale grado zero prosastico, fondato sull'addizione di differenze.

Ripetizioni simili si ritrovano più o meno in tutti gli autori del *corpus*,⁹³ come del resto erano presenti sia in D'Annunzio che in Pascoli. La loro incidenza è particolarmente notevole, però, nei tre poeti più propensi alla rifles-

93. Una rassegna: «*Sognare!* Il sogno allenta | la mente che prosegue: | s'adagia nelle tregue | l'anima sonnolenta» (Gozzano, *La via del rifugio*), «Un ragno tesse la sua *tela* folta | per il mio teschio e nella *tela* stanno, | morte stecchite, le idee d'una volta» (Corazzini, *Dai «Soliloqui di un pazzo»*), «ed è la morbida impressione | d'essere come un bambino malato | in mezzo a tanti bei *giuocattoli*, in prato; | e che *giuoca*, ma senza animazione || e per forza, ma che desiste | stanco di non potersi divertire» (Govoni, *Il piano*), «Perché credé trovar pace e ristoro | e sapere *leggendo* le parole | d'un piccol libro? *Legga* ora nel sole» (Moretti, *Canto libero di un giorno d'ozio*). Nel caso di Palazzeschi la riflessione assume spesso movenze ironiche, quando non irritanti e aggressive, o paradossali: «Dimmi, *che vita vivi* tu? | *Che vita vivo* io? | Strane *vite* tutte e due!» (*Lo specchio*), «I poeti *cantano* | malinconicamente | questa fiera; | tutti alla stessa maniera, | questa giornata grigia o nera. | (Ma si può benissimo *cantare* | anche in un'altra maniera)» (*La fiera dei morti*), «Che *sole* volete che ci brilli | in una simile città? | Un povero *sole* | che di *sole* non à | più che la forma di tondo» (*La Città del Sole Mio*), «Una *ciociara* in lutto! | Mi sembra... come un contrattempo, | mi sembra che il lutto | debba essere | tutto la negazione delle *ciociare*; | eppure porteranno il lutto | anche le *ciociare*; | ma non me le so figurare» (*La ciociara in lutto*), «Pio Decimo à le sue, | come ogni buon uomo alla moda, | due ottime *sorelline* | colle quali andare a spasso per la mano | nei giardini del Vaticano. | Giovanni Pascoli, | ch'è il primo poeta d'Italia, | à anche lui la *sorellina*, | ne à una, ma che ne vale due. | Le belle cenerine | sono le mie *sorelline*» (*Ginnasia e Guglielmina*).

sione in versi, ossia Rebora, Sbarbaro e Saba. Per quanto riguarda il primo, in realtà, la frequenza del modulo non è altissima, soprattutto in rapporto a quanto sarebbe lecito attendersi da una poesia così fortemente speculativa. Il fatto è che – come visto nei punti precedenti – la costruzione del ragionamento nei *Frammenti lirici* tende a essere abbastanza rigida, organizzata com'è in continui parallelismi e simmetrie. Ciò fa sì che le ripetizioni, anche quelle a supporto dell'argomentazione, siano più marcate sul piano posizionale: quindi molte anafore, per esempio, ma in generale moltissime iterazioni parallelistiche che comunque tolgono un po' di scioltezza orizzontale, "prosastica", al discorso. Si aggiungano gli altri rilievi fatti sulla tecnica iterativa reboriana, come la relativa scarsità delle ripetizioni semantiche o la tendenza, quando queste vengono impiegate, a stringerle in concentrazioni pregnanti e memorabili: tutto ciò motiva almeno in parte la non ampia diffusione di poliptoti e figure etimologiche più liberi e dalla funzione progressiva, che in ogni caso non mancano affatto e anzi, quanto a frequenza assoluta, superano quelle di tutti gli altri poeti del *corpus*, Saba e Sbarbaro esclusi. Qualche esempio:

S'avvien che forma in noi rimanga al corpo
mentre lo tesse e *muta* il sangue nuovo,
dove sarà nel *tramutar* crudele
l'interno paragon della certezza? [Fr. x]

Viver la *sento*; e nel baleno aperto,
le prove conosciute e la natura
mi fan del *sentimento* un desiderio
di cambiar modo e ventura; [Fr. xii]

E mentre ti levi a tacere
sulla *cagnara* di chi legge e scrive
sulla malizia di chi lucra e svaria
sulla TRISTEZZA di chi soffre e accieca,
tu sei *cagnara* e malizia e TRISTEZZA,
ma sei la fanfara
che ritma il cammino, [Fr. XLIX]

[...] Io non *penso*,
ma il *pensiero* da sé batte un ricordo
assiduo con lo stesso tasto sordo. [Fr. LIV]

In Saba questo tipo di ripetizione sostanzia il momento riflessivo-morale che nella sua poesia tipicamente segue o accompagna quello dell'apprensione sensibile delle forme del mondo (la «devozione seria e assorta per gli aspetti in cui il mondo si rivela» di cui ha parlato Debenedetti 1969, p. 127), secondo quel binomio di «visione e sentenza» descritto da Barberi Squarotti 1960c (e sempre Debenedetti 1999, p. 1075 notava che «in Saba le cose che si fanno poesia non sono soltanto viste o sentite», ma «sono anche pensate»). A que-

primavera; | dove la via nel sole è una dorata | striscia, a me stesso dò la buona-
namera» (*La solitudine*), «Non potrei, per compenso, *ricordare*, | e come nuovo
l'antico cantare? || Ma il *ricordo* fa male alla ferita, | che di per di mi riapre la
vita» (*Dopo la giovinezza*, 1).

Concludo con Sbarbaro, di gran lunga colui che, con il suo tono «naturalmente riflessivo e meditativo» di marca leopardiana (Polato 1969, p. 21), sfrutta maggiormente questa funzione ragionativa delle ripetizioni,⁹⁴ al punto che, se si volesse individuare la caratteristica principale, il segno distintivo dell'iterazione lessicale in *Pianissimo*, quella di supporto allo sviluppo argomentativo del discorso sarebbe senz'altro la prima a imporsi. Non c'è quasi poesia del libro da cui il fenomeno sia assente, e una tale diffusione può essere senz'altro letta come ulteriore sintomo di quel rapporto di rispecchiamento che la ripetizione di *Pianissimo* stabilisce con la visione filosofico-esistenziale dell'io lirico, all'insegna di un ritorno chiuso e monotono di pochi enti e azioni basilari (di cui è spia anche il livellamento lessicale verso poche parole chiave di uso comune; cfr. Taffon 1985). Tuttavia, la tensione raziocinante di questo soggetto, per quanto raramente conduca fuori dal cerchio della tautologia apatica,⁹⁵ innerva il corpo del testo e trasforma quelle poche, elementari e fisse tessere lessicali nei punti di articolazione di una riflessione che, grazie anche alla proscrizione degli eccessi patetici, si presenta con i crismi di una logica ferrea. Versi come questi:

Perché a me par, *vivendo* questa mia
povera *vita*, un'altra rasentarne
come nel sonno, e che quel sonno sia
la mia *vita* presente.

[*Talor, mentre cammino...*],

sono emblematici di una meditazione chiusa, dove i due termini coinvolti, *vita* e *sonno*, si sovrappongono e di fatto si annullano a vicenda; allo stesso tempo, però, i poliptoti strutturano un discorso complesso e articolato, come

94. Sul carattere ragionativo della sintassi di *Pianissimo*, cfr. Coletti 1997, pp. 23-5, che richiama anche, a questo proposito, le iterazioni delle condizionali in *Padre, se anche tu non fossi il mio* («Padre, se anche tu non fossi il mio | padre, se anche fossi un uomo estraneo») e in *Sempre assorto in me stesso e nel mio mondo* («E veramente | se un altro mondo non avessi, mio, | nel quale dalla vita rifugiarmi, | se oltre le miserie e le tristezze | e le necessità e le consuetudini | a me stesso non rimanessi io stesso»).

95. E si veda quanto sostenuto da Mengaldo 2017b, p. 168, che sembra suggerire il ruolo strutturale della ripetizione nel discorso di Sbarbaro: «La discorsività tendenzialmente sottratta al canto di *Pianissimo* è data anche (soprattutto?) dalla mancanza di concentrazione ed ellitticità di quel discorso, o di tanti suoi enunciati, che invece s'abbandonano alla ridondanza, fino ad arrivare alla vera e propria, e pur significativa, tautologia». Analogamente, su un piano psicologico, Bärberi Squarotti 1971, p. 87: «L'eroe di *Pianissimo* non procede al di fuori del circolo dell'esame coscienziale, concludente alla negazione, dello stato di estraneità alle cose e ai rapporti, all'azione come ai sentimenti, non si pone nella prospettiva di un'indagine ulteriore, di una problematicità del dato negativo e della definizione della coscienza».

del resto testimonia il periodare, fortemente ipotattico. In misura variabile, quanto detto vale anche per gli altri esempi ricavabili dalla raccolta, di cui si offre qualche campione:

Sonno, dolce fratello della Morte,
che dalla *Vita* per un po' ci affranchi
ma ci rilasci tosto in sua balìa
come gatto che gioca col gomitolò;
di te, finché la mia *vita* giustifichi
la *vita* della mia sorella e un segno
che *son vissuto* anch'io finché non lasci,
io mi contenterò e del tuo inganno. [*Sonno, dolce fratello...*]

Ignoro se ci sia nel mondo ancora
chi *pensi* a me e se mio padre viva.
Evito di *pensarci* solamente.
Ché ogni *pensiero* di dolore adesso
mi sembrerebbe suscitato ad arte. [*Adesso che passata è...*]

Di chi m'urta col braccio non m'accorgo,
e se ogni cosa *guardo* acutamente
quasi sempre non vedo ciò che *guardo*.
Stizza mi prende contro chi mi toglie
a me stesso. Ogni *voce* m'importuna.
Amo solo la *voce* delle cose. [*Sempre assorto...*]

Se potessi *promettere qualcosa*
se potessi fidarmi di me stesso
se di me non avessi anzi paura,
padre, *una cosa* ti *prometterei*: [*Padre che muori...*]

Come l'albero ignudo a mezzo inverno
che s'attrista nella deserta corte
io non credo di *mettere* più foglie
e dubito d'*averle messe* mai. [*Taci, anima mia...*]

toccare l'erba
come *si tocca* un capo di bambino
e saper che quell'è l'ultima volta;
prender congedo dalla dolce terra:⁹⁶ [*A volte quando guardo...*]

96. Anche altrove Sbarbaro ricorre al modulo, già pascoliano e soprattutto dannunziano, della ripetizione, spesso poliptotica, strutturante una similitudine, figura ragionativa e dimostrativa per eccellenza: «pel rimorso che sta *in fondo* ad ogni | vita, d'averla inutilmente spesa, | come la feccia *in fondo* del bicchiere» (*Non, Vita, perché tu sei nella notte*), «Nessun bambino mai così fidente | *s'abbandonò* sul seno della madre | com'io nelle tue mani *m'abbandono*» (*Sonno, dolce fratello della Morte*), «*M'irrita* tutto ciò che è necessario | e consueto, tutto ciò che è vita, | com'*irrita* il fuscello la lumaca» (*Sempre assorto in me stesso e nel mio mondo*), «Io, come un mendicante che venuto | sulla sponda del fiume, sghignazzando | l'unico soldo che possiede *getta*, | per lei la vita *getterei* ridendo» (*Io t'aspetto allo svolto d'ogni via*), «Cadavere vicino ad un cadavere | *bere* dalla tua vista l'amarezza | come la spugna secca *beve* l'acqua!» (*Magra dagli occhi lustrati, dai pomelli*).

5. Conclusioni

1. Ripetizioni, liberazione metrica e semplificazione sintattica

Per i poeti del primo Novecento vale a maggior ragione la domanda che si era posta a proposito dei testi dannunziani in cui comparivano esempi di metrica liberata, ossia se si potesse stabilire una correlazione forte tra ritirata della metrica tradizionale (nelle sue componenti: isosillabismo, isostrofismo, rima strutturante) e modalità di impiego delle ripetizioni lessicali. Nel caso dell'autore della *Laus vitae* e delle odi in *strofi lunghe* la risposta era stata ambivalente: se è vero che in poesie metricamente più libere le ripetizioni assumevano *ipso facto* un'ulteriore funzione formalizzante, non si è riscontrata una variazione quantitativa né qualitativa nel loro impiego rispetto ai testi in metrica chiusa. La sola reale eccezione è rappresentata dalle anafore a cascata ed enumerative, tipiche del D'Annunzio laudistico (ma anche in questo caso non esclusive delle *strofi lunghe*), intese come replica e moltiplicazione di parole per lo più grammaticali che fanno da struttura riempibile e prolungabile a piacimento. Dunque una forma di controllo, che in quest'ultimo capitolo è ricomparsa in poeti come Govoni o Rebora, rispettivamente nelle lunghe serie elencatorie e nelle frequenti articolazioni parallelistiche e simmetriche. In nessuno dei due casi, comunque, si ha un'esclusività d'impiego: gli stessi procedimenti iterativi intervengono anche nelle poesie in metrica chiusa dei due autori, senza una ripartizione funzionale evidente. Si è visto che nei sonetti degli *Aborti*, per esempio, il meccanismo iterativo-elencatorio è persino esasperato.⁹⁷

Diversi esempi si hanno anche in Saba, dove però all'elemento ragionativo si associa o si sostituisce quello descrittivo o narrativo: «Tu *stai* sul prato come un dio in esiglio | *sta* sulla terra» (*Il giovanetto*), «Il *cielo* è azzurro come il primo *cielo* | che Dio inarcava sulla terra nuova» (*Il pomeriggio*), «Io *perseguivo* il mio pensiero come | *si persegue* una bella creatura» (*Il bel pensiero*), «Non val meglio di noi questa monella, | giovane come un fanciulletto e *bella* | quanto un *bell'*animale?» (*Nuovi versi alla Lina*, 12). In generale la similitudine iterativa ha una buona diffusione all'interno della *koinè* crepuscolare, con le eccezioni di Palazzeschi e di Govoni, questa seconda dovuta probabilmente, oltre che alla predilezione del poeta ferrarese per la metafora, al forte peso nella sua poesia delle ripetizioni grammaticali. Lo stesso fenomeno sarà tra i motivi della relativa scarsità della similitudine iterativa in un poeta razionante come Rebora. Naturalmente il valore argomentativo del modulo oscilla di molto all'interno del *corpus*. Per tenersi a un solo confronto emblematico, ognuno potrà verificare lo scarto tra questi versi di Gozzano (per altri esempi cfr. Salibra 1982, p. 94): «Ma come le ruine che già sepperò il fuoco | *esprimono* i giaggioli dai beiividi *fiore*, | quell'anima riarisa *esprime* a poco a poco | una *fiore* d'esili versi consolatori...» (*Totò Merùmenti*), e queste similitudini di Corazzini, non esclusivamente decorative ma certo più tese alla suggestività della rappresentazione che allo sviluppo speculativo: «Anima *pura* come un'alba *pura*» (*Invito*); quasi un calco di un verso di Jammes dall'*Élégie seconde*, come segnalato da Livi 1974, p. 180: «mon âme est pure ainsi que l'âme la plus pure», «Egli pensò che il cuor *tremi* alle soglie | dell'anima così, come le stelle | *tremi* nella notte» (*Dai «Soliloqui di un pazzo»*).

97. Al più si può rilevare una tendenza a dinamizzare la serie, con spostamenti posizionali e spezzatura di sintagmi che portano a un avvicinarsi di anafore pure e anafore solo metriche o imperfette, secondo una tecnica di nuovo tipicamente dannunziana.

Anche per quanto riguarda Rebora le configurazioni parallelistico-anaforiche passano senza problemi dai Frammenti in metrica libera a quelli in cui isosillabismo, isostrofismo e/o schema rimico regolare sono rispettati, come accade per esempio in questa quartina, dal Fr. xIx:

*O vanità del bene contro il male,
nel mio diletto è l'unica certezza:
o vanità della gloriosa altezza,
nel mio diletto è l'anima immortale.* [Fr. xIx]

Appurato questo, vale comunque per la poesia di Govoni e di Rebora (e in modi diversi anche per quella di Corazzini, altro poeta che pratica sia metrica libera che metrica chiusa) quanto detto a proposito di quella dannunziana. È chiaro, cioè, che uno stesso modulo iterativo può vedere potenziata la propria funzione formalizzante in contesti metricamente liberi, in ottemperanza al principio enunciato da Fortini 1987, secondo il quale l'importanza relativa delle componenti stilistiche, «il loro grado di emergenza, cresce col diminuire dell'importanza e dell'emergenza di altre componenti» (p. 351).⁹⁸

La possibilità che un testo sia interamente scandito da anafore strofiche, per tenersi a un solo fenomeno, si dà indipendentemente dal grado di libertà metrica. Ma la sua rilevanza strutturante risulterà ben diversa a seconda dell'ampiezza di quella libertà. Sarà relativamente bassa in un sonetto regolare (come *Sopra un «Erotik»* di D'Annunzio, dove ogni strofa è introdotta dall'anafora di «Voglio»), e anche in una forma metrica più innovativa ma chiusa come le strofe esastiche della pascoliana *Nebbia*, la cui anafora strofica regolare copre addirittura un intero verso («Nascondi le cose lontane»); aumenterà in modo nettissimo nelle *Illusioni* di Corazzini, dove l'anafora «Non» (in due casi rafforzata dal parallelismo) apre tre strofe svarianti sia per misura e numero di versi, sia per schema di rime, e soprattutto nelle *Domeniche* di Govoni: con solo il numero dei versi, tre, a mantenere una regolarità strofica, in assenza di uno schema rimico definito e dell'isosillabismo, l'anafora della parola tema «Domeniche» che apre tutte e ventitré le strofe della poesia si qualifica come elemento organizzativo principe.⁹⁹

⁹⁸ La questione si iscrive in quella più vasta del rapporto tra infrazione delle norme metriche e retoriche e contropunte regolarizzanti a cavallo dei due secoli, per cui si vedano almeno Coletti 1989a e Mengaldo 1991a.

⁹⁹ In mancanza di partizioni strofiche, e sempre in contesti anisosillabici, all'anafora può essere demandato il compito di stabilire una segmentazione retorico-sintattica in sostituzione di quella metrica. Il Fr. XXVII di Rebora è un testo polimetrico e monostrofico di ventitré versi, ma l'anafora di «È di me parte un uomo» (poi: «è di me parte l'uom che») individua quattro «quartine», a cui seguono sette versi commentativi liberi da anafora. È peraltro interessante che le pseudo-quartine presentino uno schema regolare di rime alternate, mentre le deviazioni (termini irrelati o assonanze al posto delle rime) compaiono solo con gli ultimi sette versi. Ciò toglie senz'altro un po' del peso organizzativo affidato all'anafora, che si trova a condividere

Ciò è vero anche nel caso di poeti per i quali non è possibile il confronto tra testi in metrica libera e testi in metrica chiusa, come Palazzeschi o Campana. In assenza di fattori regolarizzanti tradizionali, come l'isosillabismo o uno schema di rime rigido, si amplia il potere organizzativo di nuovi elementi: la ripetizione combinatoria e saturante, in concorso con la forte iteratività ritmica, nel primo, l'altrettanto marcata e in certi casi parossistica ripresa di versi e sintagmi nel secondo. In definitiva, escluso il caso in cui un esame della diacronia può rilevare un'emersione delle ripetizioni lessicali direttamente proporzionale alla liberazione metrica, come avviene nel Govoni studiato da Mengaldo,¹⁰⁰ è difficile istituire senza ombra di dubbio un rapporto generativo tra l'oscillazione dei due valori. Del resto, anche dal confronto sincronico tra poesie in metrica libera e poesie in metrica chiusa compresenti in una stessa raccolta, fatica a emergere una chiara rifunzionalizzazione delle ripetizioni a compensare la perdita di potere formalizzante dell'isosillabismo o della rima. Se però si fa a meno di un ipotetico nesso causale o rigidamente proporzionale, e ci si limita a constatare quanto avviene *in praesentia* nel singolo testo, l'effetto di ordinamento della materia che le ripetizioni producono è in molti casi evidente. Che siano le iterazioni anche leggere, magari grammaticali, di Govoni o Rebora, oppure quelle pesanti, di sintagmi e versi, che si trovano in Palazzeschi o Campana, oppure ancora quelle poliptotiche come snodi ragionativi in Sbarbaro, la ripetizione si presenta alla svolta di secolo come importante impulso formativo del discorso, come elemento caricato di una «responsabilità formale» di «estranamento dalla mera comunicazione gnomico-pratica» (Fortini 1987, pp. 351-52) e – pur con le eventuali ambiguità che si è avuto modo di segnalare, specialmente in merito a Campana – come possibile argine alla dispersione.

Il rapporto tra la ripetizione lessicale e l'evoluzione primonovecentesca della sintassi poetica suggerisce riflessioni analoghe. Si è visto come le ri-

questo ruolo con la rima, ed è un buon indicatore di come non si debbano stabilire correlazioni meccaniche tra un'ipotetica crescita quantitativa o qualitativa dell'anafora e la decrescita della rima strutturante. Sul ruolo delle rime e dei parallelismi sintattici – e con essi delle ripetizioni lessicali – nel determinare simmetrie e strutture metriche interne nei Frammenti «liberi» di Rebora, cfr. Giovannetti 1986, pp. 24-31.

100. Cfr. Mengaldo, 2003b (in partic. pp. 164-65, dove si parla della «ricorrenza di procedimenti anaforici» ed epiforici come compenso della libertà metrica progressivamente ottenuta dal poeta). Per una verifica più dettagliata del rapporto tra intensificazione iterativa e rarefazione rimica in Govoni, specialmente dagli *Aborti* in poi, cfr. Targhetta 2008b, pp. 379-81. In un'ottica sincronica, Girardi 1987, p. 42 rileva nelle poesie metricamente più aperte di *Coi miei occhi* di Saba «una discreta quantità di moduli iterativi che paiono compensare la meno solida architettura di rime» rispetto alle poesie organizzate in schemi chiusi. Sulla stessa linea Coletti 1989b su Moretti, a proposito delle rime identiche e in generale sulla «rima-ripetizione»: «Quando la poesia si fa troppo accorata e più difficile diventa lo spaesamento ironico, l'infinita equivalenza della rima si blocca nell'identità assoluta, ultimo segno di una regolarità metrica e ritmica che, in questi casi, sembra venir meno» (pp. 122-23).

petizioni acquisiscano un valore costruttivo, di nesso per l'articolazione del discorso, all'interno delle strutture sintattiche semplificate riscontrabili, pur con le dovute distinzioni, sia in D'Annunzio che in Pascoli (cfr. §§ I 6, 3. e II 6, 3.1.). Se nel rapporto con il piano metrico l'iterazione lessicale può assorbire parte del potere formalizzante perso dai tradizionali dispositivi in ritirata, in modo simile, dal punto di vista sintattico, essa può assumere una funzione coesiva vicaria dei connettivi mancanti. Lo si è verificato sui campioni di Campana e Palazzeschi, dove gli effetti sospensivi e magari intensificanti dell'iterazione si accompagnano alla sua funzione costruttiva, per quanto anti-lineare, del periodo;¹⁰¹ ma lo si è visto anche, pur nel quadro di una sintassi mediamente più complessa, con le anadiplosi di Gozzano, Moretti¹⁰² e Saba. Un altro fenomeno che rientra in questo ambito è la ripresa insistita di alcuni termini – di solito concettualmente significativi – per farne l'ossatura di un discorso che si sta dipanando secondo un'articolazione sintattica elementare (cfr. gli esempi da Corazzini e Palazzeschi in § IV 2, 2.). Non serve, infine, insistere ulteriormente sulla funzione (anche) di raccordo che le iterazioni grammaticali svolgono nel periodare giustappositivo di Govoni.¹⁰³

Questa tendenza era già stata avviata da Pascoli e D'Annunzio, che in concomitanza con la semplificazione paratattica del discorso sfruttavano intensamente le possibilità connettive della ripetizione lessicale, per esempio mediante moduli afferenti al dominio dell'anadiplosi (soprattutto Pascoli) o mediante rilanci anaforici a distanza per sostenere l'espansione elementare di periodi prolungati (e qui è D'Annunzio a distinguersi). Si tratta, comunque, di un processo generalizzato, e da questo punto di vista non è facile specificare i debiti, tanto più che su diversi autori hanno senz'altro agito influenze sia dannunziane che pascoliane. Mi sembra tuttavia abbastanza chiaro che l'uso dell'anadiplosi – a cui si associa anche la ripresa in attacco di strofa di un termine presente in posizione libera nella strofa precedente – riscontrabile con alta frequenza in un Moretti guarda più alle tecniche di Pascoli, mentre

101. La critica campaniana si è soffermata più volte su questo aspetto, cfr. in particolare Coletti 1999, p. 75: «L'esilità della coesione testuale a livello grammaticale è riequilibrata dalla ridondanza delle ripetizioni», e soprattutto Bandini 1999, p. 46: «Allora il mondo di ossessive ripetizioni che caratterizza il suo stile andrà visto come ricerca di un'organizzazione del discorso non più sviluppato nelle forme consuete della sintassi ma attraverso una serie di nuove strategie del discorso» (peraltro il modello di una simile ricerca è indicato in Pascoli, benché a un livello di «asintattismo» molto meno pronunciato). A proposito del primo Palazzeschi, Livi 1980, p. 214 rilevava che la ripetizione «non tende [come invece in Corazzini] a prolungare una sensazione o un'affermazione, quanto a imporre un ritmo, scandito da ritornelli e simile alla canzone. O, più esattamente, ad una tradizione orale che assimila queste poesie a delle fiabe».

102. E proprio il rapporto tra iterazioni e semplificazione sintattica è, secondo Nava 1977, p. 425, uno dei nessi stilistici tra Moretti e Pascoli.

103. Anche qui non vanno stabilite correlazioni univoche. Il periodare di Reborà, o di Sbarbaro, mostra una buona complessità ipotattica, eppure si è visto quanto le ripetizioni contribuiscano all'articolazione di questi discorsi.

si è già avuto modo di ricondurre la costruzione del periodo tramite moduli parallelistico-anaforici in due poeti peraltro diversissimi come Rebora e Govoni al magistero dannunziano. Analogamente, i rilanci anaforici a distanza e un certo uso dell'anafora polisindetica da parte di Campana,¹⁰⁴ sempre in contesti fortemente paratattici e metricamente svarianti, guardano senz'altro al D'Annunzio laudistico. Si prenda per tutti *La chimera*:

Non so se tra roccie il tuo pallido
 Viso m'apparve, o sorriso
 Di lontananze ignote
 Fosti, la china eburnea
 Fronte fulgente o giovine 5
 Suora de la Gioconda:
 O delle primavere
 Spente, per i tuoi mitici pallori
 O Regina o Regina adolescente:
Ma per il tuo ignoto poema 10
 Di voluttà e di dolore
 Musica fanciulla esangue,
 Segnato di linea di sangue
 Nel cerchio delle labbra sinuose,
 Regina de la melodia: 15
Ma per il vergine capo
 Reclino, io poeta notturno
 Vegliai le stelle vivide nei pelaghi del cielo,
 Io per il tuo dolce mistero
 Io per il tuo divenir taciturno. 20
Non so se la fiamma pallida
 Fu dei capelli il vivente
 Segno del suo pallore,
Non so se fu un dolce vapore,
 Dolce sul mio dolore, 25
 Sorriso di un volto notturno:
 Guardo le bianche rocce le mute fonti dei venti
 E l'immobilità dei firmamenti
 E i gonfi rivi che vanno piangenti
 E l'ombra del lavoro umano curve là sui poggi argenti 30
 E aṅçoṛa per teneri cieli lontane chiare ombre correnti
 E aṅçoṛa ti chiamo ti chiamo Chimera.

104. Ma anche, spesso, di Rebora (si cita da Munaretto 2008, p. 193): l'anafora «ricorre a distanza anche di molti versi e molte volte, coinvolgendo in tal modo vaste sezioni del testo in cui ogni ripresa, e quindi il rinnovato rilancio del discorso, lo mantengono aperto, in qualche modo contrariando le attese di chiusa e 'riposo', come se il raggiungimento di quest'ultimo fosse di continuo rinviato per una sorta di intrinseca ulteriorità del ritmo di linguaggio e pensiero» [seguono esempi dai Fr. II e LXIII].

La paratassi è assoluta, almeno negli snodi fondamentali del discorso, e quello che è in buona sostanza un periodo unico di trentadue versi¹⁰⁵ è supportato da tre principali linee anaforiche: quella dubitativa di «Non so se» (vv. 1, 21 e 24), quella avversativa, o pseudo-avversativa, di «Ma per il tuo» (vv. 10 e 16) e infine quella, a contatto e ad alto tasso patetico, del polisindeto nei versi finali. Un sistema simile non può non far pensare ad almeno due luoghi e procedimenti tecnici dannunziani tra quelli incontrati nel primo capitolo: i meccanismi di rilancio e sostegno allo sviluppo discorsivo attivi nella seconda strofa del *Novilunio*, analizzata in § I 5, 3., e una serie polisindetica come questa delle *Ore marine*¹⁰⁶ (si noti, a tacer del resto, l'insistenza rimica):

*e le tue mani e le tue vesti
e la tua movenza leggiara
e ciascuno de' tuoi gesti
e ogni grazia che tu avesti,*

a cui si possono aggiungere, trattandosi in entrambi i casi di un finale con anafora insistita, i versi conclusivi sempre delle *Ore marine*:

o Ermione,
t'accompagna nel viaggio
di là dai fiumi sereni,
di là dalle verdi colline,
di là dai monti cilestri,
o Ermione,
di là dalle chiare cascine,
di là dai boschi di querci,
di là da' bei monti cilestri?¹⁰⁷

105. Per quanto la chiusura del movimento sintattico al v. 20 sia ben marcata dall'anafora a contatto di «Io per il tuo», dal punto di vista logico-sintattico, anche per l'uso spesso rapsodico della punteggiatura da parte di Campana, si può percepire una continuità del flusso che travalica il punto fermo, continuità rafforzata proprio dalla ripresa anaforica di «Non so se», dal v. 1.

106. La corrispondenza è suggerita da Mengaldo (1996d, p. 209). Sull'importanza del *Novilunio* dannunziano per la tecnica iterativa di Campana cfr. anche Galimberti 1967, p. 100.

107. Per un altro esempio si può prendere il versoliberista e sintatticamente elementare (e di una sintassi elencativa simile a quella del D'Annunzio laudistico) Govoni, in particolare per certe lunghe tirate dalle *Poesie elettriche*, come in *A Venezia elettrica*. Escluse le tre quartine a rima incrociata finali, staccate dal corpo principale della poesia, il testo è una colata unica di 81 versi ampiamente anisosillabici e con rime irregolari. In un contesto simile all'anafora per lo più a distanza è chiesto sia di ordinare la materia, sia di sospendere un periodo sintatticamente elementare che proprio grazie ai rilanci lessicali riesce a dipanarsi ininterrottamente anche per decine di versi: le linee anaforiche si avvicendano di continuo, quasi sempre a rilanciare il discorso dopo l'interruzione marcata dal punto e virgola. È come se la voracità elencatoria del poeta avesse continuamente bisogno di puntelli, e così, appena una serie anaforica viene abbandonata, subito ne subentra un'altra.

Ampliando la prospettiva, e ricapitolando, è sicuro che la ripetizione lessicale partecipa a quell'ampio processo di rifunzionalizzazione che coinvolge, al passaggio di secolo, le diverse componenti formali della poesia italiana. Insistere troppo su un suo incremento in funzione primariamente compensativa può essere rischioso e, se preso come legge assoluta, sbagliato; del resto per una verifica solida su questo punto sarebbe indispensabile uno studio retrospettivo sistematico che consideri il rapporto tra ripetizioni e strutture sintattiche nella poesia ottocentesca, da Carducci in su. Anche dalla nostra specola, tuttavia, è possibile constatare che in effetti la liberazione metrica e la semplificazione sintattica – da prendersi ovviamente come processi non lineari né univoci – comportano non di rado una responsabilizzazione della ripetizione quale dispositivo formalizzante del testo, nel duplice senso di segnale di uno scarto rispetto a un ipotetico grado zero della prosa comunicativa e di mattone costruttivo del discorso nel momento in cui le tradizionali gerarchie sintattiche tendono a venire meno.

2. *Ripetizioni semantiche e ripetizioni grammaticali*

Per alcuni degli autori presi in esame, l'opposizione tra ripetizioni semantiche e ripetizioni grammaticali è particolarmente pertinente e va innanzitutto messa in relazione con la superiorità quantitativa delle seconde sulle prime. Questa sproporzione è per esempio caratteristica dei sistemi iterativi di Govoni e di Rebora, e le affinità e divergenze tra i due sollecitano già un primo ordine di riflessioni. Dal Bianco 1998 formulava, pur con cautela, una legge, secondo la quale

a un massimo di 'oggettualità' della scrittura si legherebbe l'adozione di un'iteratività 'pesante' e, viceversa, a un massimo di 'orfismo' e di rarefazione linguistica corrisponderebbe una preponderanza di forme anaforiche leggere e grammaticali. (p. 217)

L'ipotesi era riferita alla poesia italiana tra le due guerre, perciò l'opposizione tendeva a polarizzarsi tra "lirici nuovi" ed ermetici (come Luzi, Quasimodo, Bigongiari) da una parte e poeti più "oggettuali" (per esempio Montale, o Penna) dall'altra. Può essere interessante verificare l'ipotesi in una fase antecedente della nostra storia letteraria, dove la situazione appare decisamente più sfumata. Salta subito all'occhio, per esempio, che Rebora non rientra nel paradigma enunciato sopra: la sua è una poesia materica quasi per eccellenza (cfr. Raboni 2006), ma le iterazioni sono più spesso grammaticali che semantiche. Il fatto è che per il poeta milanese la ripetizione serve innanzitutto come straordinario strumento di articolazione del discorso filosofico, in un rovesciamento di quanto accadeva per il D'Annunzio laudistico: lì le iterazioni grammaticali e parallelistiche erano una struttura vuota da prolungare e riempire a piacimento di *realia* asserviti all'io poetante, qui al contrario anche le preposizioni e le con-

giunzioni replicate funzionano da cardini del ragionamento, acquisendo così un peso concettuale pur nella loro “leggerezza” semantica.¹⁰⁸

Simile e insieme opposto è il caso di Govoni. La grandissima diffusione delle ripetizioni grammaticali parrebbe inattesa per un poeta così fluviale, lutulento, inclusivo e pieno di oggetti; in realtà proprio l'esempio dannunziano mostra che non c'è contraddizione. Come per il poeta di *Maia e Alcyone*, anche per Govoni la specificità oggettuale della realtà importa fino a un certo punto: la sua scrittura immette nella poesia una larga quantità di *realia* prima da essa esclusi, ma a contare di più è sempre l'atto di nominazione collezionistica che li allinea in cataloghi abnormi.¹⁰⁹ E se l'operazione govoniana è sostanzialmente diversa e per certi versi speculare a quella di D'Annunzio, molto simile è il modo in cui la sua pronuncia livella la realtà,¹¹⁰ finché i singoli enti contino meno in sé e più per il coloratissimo inventario che il poeta sta disponendo, e per il quale le iterazioni grammaticali servono da argine strutturale, da minimo segnale organizzativo di un discorso altrimenti sbrigliato, «a metà tra automatismo e tentativo di costruire una cornice coerente, un circuito chiuso» (Targhetta 2008b, p. 115).

All'altro estremo dello spettro, andrà rilevato che i due poeti per i quali maggiormente il rapporto tra ripetizioni semantiche e ripetizioni grammaticali va a vantaggio delle prime sono probabilmente Campana e Palazzeschi, eppure in tutto il *corpus* è difficile trovare – eccezione fatta per Corazzini – poesie più caratterizzate da indeterminatezza, rarefazione ed effetti derealizzanti. Come ci si poteva attendere, insomma, anche relativamente all'impiego delle ripetizioni lessicali il primo quindicennio del secolo costituisce una fase antecedente alla polarizzazione, che inizierà a profilarsi sensibilmente a partire dagli anni Venti, tra poesia “concreta” e poesia “astratta”, “oggettuale” e “orfica”, con tutti i correlati ideologici e linguistici del caso.

108. E non è un caso che, quando le ripetizioni semantiche a contatto compaiono, lo facciano quasi sempre con una pregnanza decisiva, come si è visto soprattutto a proposito dei poliptoti e delle epanalessi.

109. Questi due giudizi su Govoni riportati da Mengaldo 1990, p. 5 sono eloquenti: «Montale ha parlato di un bisogno di ridurre i fenomeni del reale a “fiabesco inventario privato”, e già Boine, che pure ammirava la grazia e freschezza di questa poesia, annotava: “Gli pare che la bellezza sia a fare un inventario del mondo che non finisca più come d'uno che non si sazi”».

110. Con l'elenco D'Annunzio si appropria della realtà, Govoni invece «stacca le cose da sé e le mette in evidenza, con una scrittura il più possibile essoterica, puramente nomenclatoria» (Pietropaoli 2003a, p. 40). In entrambi i casi tuttavia l'elemento soggettivo mi sembra preponderante sulla singolarità dei fenomeni esterni, ed è significativa la consonanza tra questo giudizio di Mengaldo (1990, p. 5, corsivo mio): «Govoni è soprattutto attratto dalla superficie colorata del mondo, dalla varietà infinita dei suoi fenomeni, che registra con golosità inappagabile e fanciullesca, quasi in una volontà di continua identificazione col mondo esterno» e questo – già incontrato in precedenza – di Anceschi (1993, p. xv), che per D'Annunzio ha parlato di «un continuo tentativo di identificare il mondo con se stesso per dominarlo». Volontà di dominio a parte, l'atteggiamento appare sostanzialmente lo stesso.

3. *Ripetizione lirico-musicale, ripetizione filosofico-argomentativa, ripetizione narrativa*

Per concludere vorrei provare a ricondurre i principali fenomeni di ripetizione individuati alla modalità discorsiva in cui compaiono e che essi stessi contribuiscono a determinare. Non si vuole proporre una tassonomia, resa peraltro impossibile dal fatto che, da un lato, nessuno dei nove poeti in esame utilizza la ripetizione in modo puro, e che, dall'altro, non è semplice attribuire un valore univoco a un singolo fenomeno iterativo. Si tratterà piuttosto di mostrare alcune tendenze generali di impiego della ripetizione lessicale nei primi anni del secolo XX, e in questa prospettiva il quadro tipologico che emerge, per quanto necessariamente elastico, mostra una fisionomia abbastanza netta. Correderò poi ciascuno dei tre punti con un testo esemplare, di cui verranno evidenziate le ripetizioni maggiormente emblematiche della tendenza isolata.

1) Si ha innanzitutto una ripetizione usata a fini essenzialmente lirici, che tende ad arrestare o rallentare il flusso discorsivo, e in generale a farlo muovere lungo binari molto diversi da quelli della logica razionale e comunicativa standard. Tra gli autori più coinvolti in questo tipo di impiego, spiccano il primo Palazzeschi e Campana, la cui ripetizione si avvale soprattutto della ripresa ossessiva e combinatoria di sintagmi e versi, rielaborazione e in certi casi estremizzazione di procedimenti di matrice per lo più dannunziana. Queste combinazioni insistenti sono relativamente più rare negli altri poeti del *corpus*, ma la componente lirico-musicale della ripetizione è ampiamente sollecitata da altri fenomeni, quali le riprese circolari, tra *incipit* e chiusa del testo, o le sintesi conclusive che recuperano e concentrano nei versi finali lessemi o sintagmi sparsi nel corpo della poesia, o ancora i veri e propri ritornelli, pur non molto diffusi. Le diramazioni di questo impiego lirico tendono da un lato all'innalzamento patetico, con i moduli iterativi del caso, in particolare epanalessi e anafore vocative, esclamative, interrogative, imperative; dall'altro, si apre tutto il filone regressivo sfruttato abbondantemente dai crepuscolari o prossimi, quindi Palazzeschi, Moretti, Govoni, con Corazzini e soprattutto Gozzano ai margini: epanalessi superlative o iconiche, iterazioni ritmiche e verbali insieme, anafore associate a parallelismi sintattici, fonici e ritmici, sporadici esempi di ritornelli regolari e "popolareggianti".

Come testo campione di ripetizione lirico-musicale, si veda questo breve *specimen* di Campana, *Tre giovani fiorentine camminano*:

Ondulava sul passo verginale
Ondulava LA CHIOMA MUSICALE
 Nello splendore del tiepido sole
 Erano tre vergini e una grazia sola

Ondulava sul passo verginale
 Crespa e nera LA CHIOMA MUSICALE
 Eran tre vergini e una grazia sola
 E sei piedini in marcia militare.

5

La poesia è tutta costruita su una ricombinazione di sintagmi e versi che annulla qualsiasi progressione lineare del discorso. Il primo verso, «Ondulava sul passo verginale», tornando al v. 5 bipartisce il testo in due ideali quartine; l'anafora di «Ondulava» si sdoppia nei primi due versi, mentre il sintagma «la chioma musicale» torna parallelisticamente ai vv. 2 e 6; si ripete anche il verso «Eran tre vergini e una grazia sola», questa volta però infrangendo il parallelismo (il verso chiude la prima "quartina" ma viene anticipato al penultimo posto nella seconda). Queste ripetizioni ampliano secondo una logica musicale quella che altrimenti sarebbe una rappresentazione minimale di una situazione appena scorciata.

2) In secondo luogo, si ha una ripetizione che non contraddice e anzi promuove lo sviluppo razionale del discorso poetico, calcando sull'aspetto argomentativo e latamente filosofico. Un tipo di ripetizione da cui gli effetti di ridondanza lirica non sono banditi, ma che funziona principalmente come principio costruttivo di un ragionamento in versi, di un discorso che vuole avere uno spessore speculativo più o meno marcato. Anche quando queste iterazioni determinano impuntature, ciò avviene di regola per fissare nuclei concettuali del testo, come si rileva tipicamente in Gozzano ma anche in Rebora e Sbarbaro (con Saba e Moretti poco indietro). Figure iterative funzionali alla costruzione del discorso in senso ragionato sono per esempio i poliptoti di *Pianissimo* (ma anche nel *Canzoniere* sabiano si assiste a una mobilitazione delle stesse figure a sostegno del momento riflessivo) o le strutture anaforiche e parallelistiche dei *Frammenti lirici*.

Dalla raccolta reboriana si prende questo campione (Fr. VI):

Sciorinati giorni dispersi,
 cenci all'aria insaziabile:
 prementi ore senza uscita,
 fanghiglia d'acqua sorgiva:
 torpor d'attimi lascivi
 fra lo spirito e il senso;
 forsennato voler che a libertà
 si lancia e ricade,
 inseguita locusta tra sterpi;
 e superbo disprezzo
 e fatica e rimorso e vano intendere:
 e rigirio sul luogo come cane,
 per invilire poi, fuggendo il lezzo,
 la verità lontano in pigro scorno;

5

10

<i>e ritorno</i> , uguale <i>ritorno</i> dell'indifferente vita, mentr'echeggia la via consueti fragori e nelle corti s'amplian faccende in conosciute voci, <i>e</i> bello intorno il mondo, par dileggio <i>a ll'</i> inarrivabile gloria <i>a l'</i> piacer che non so, <i>e</i> immemore di me epico arméggio verso conquiste ch'io non griderò.	15
Oh per l'umano divenir possente certezza ineluttabile del vero, ORDISCI, ORDISCI de' tuoi fili il panno che saldamente nel tessuto è storia e nel disegno eternamene è Dio: ma così, cieco e ignavo,	25
<i>tra morte e morte</i> vil ritmo fuggente, <u>ANCH'IO</u> t'avrò fatto: <u>ANCH'IO</u> .	30

Nell'ordine si hanno: un polisindeto anche anaforico e funzionale all'incremento patetico (vv. 10-12; si noti peraltro come l'ultima occorrenza della congiunzione cada dopo la pausa sintattica del v. 14, a rilanciare il movimento; la serie anaforica prosegue poi ai vv. 15, 20 e 23); un'epanalessi pregnante con precisazione aggettivale della seconda occorrenza, con adocchiamento della figura dell'epanadiplosi ma dinamizzata dall'*enjambement* (v. 15); un'anafora (vv. 21-22) e un parallelismo iterativo (vv. 28-29) grammaticali e anch'essi concettualmente decisivi, soprattutto il secondo; una *geminatio* imperativa di stampo dannunziano ma dal peso filosofico e agonistico enorme (v. 27); un'altra epanalessi che contribuisce alla definizione espressionistica del soggetto poetico (v. 31); infine, un'epanadiplosi conclusiva che suggella il ragionamento con un «trionfo sofferto» dell'io, dove l'iterazione appare, più che espressione di sicurezza, sintomo di un'adesione alla verità «abbracciata più con volizione che secondo ragione» (Giancotti-Munaretto-Mussini 2008, pp. 127 e 138). Tutto questo sistema di ripetizioni, con le sue punte discretamente cantabili (vv. 21-22) e intensamente patetiche (vv. 10-12, 27, 32), assume in ogni suo momento un evidente valore argomentativo, e collabora in modo decisivo alla costruzione di un discorso dallo spiccato piglio raziocinante.

3) Infine, più circoscritto rispetto ai primi due, si ha l'impiego di una ripetizione funzionale allo sviluppo e alla coesione narrativi del discorso poetico. Si segnalano soprattutto Gozzano e Moretti,ⁱⁱⁱ che sfruttano ampiamente i

iii. Nel corso del capitolo si sono rilevate diverse convergenze tra Moretti e Gozzano (sui rapporti tra le poetiche e le opere dei due, cfr. Coletti 1973, pp. 219-24, Contorbias 1977 e soprattutto Guglielminetti 1977): tra i moduli iterativi condivisi, ad accomunarli è l'alta frequenza delle anadiplosi narrative, delle epanadiplosi dinamizzate dall'inarcatura, delle chiuse con po-

meccanismi di indugio, raccordo e rilancio dell'anadiplosi e di figure ad essa affini, come i collegamenti interstrofici a contatto, o quelli a distanza con la seconda occorrenza del termine ripetuto collocata in apertura di strofa. Ma i due poeti mostrano anche un'abilità particolare nel piegare in direzione narrativa figure iterative di per sé statiche: è significativo che – più di tutti gli altri autori del *corpus* con forse la sola eccezione di Palazzeschi – essi ricorrono abbondantemente all'epanadiplosi, manipolandola però in modo da darle una conformazione più dinamica, funzionale allo scorrimento sintagmatico.¹¹² Un'altra gamma di ripetizioni narrativo-drammatiche è quella che interviene nel dialogato, e qui, oltre ai soliti Gozzano e Moretti e ad alcuni esempi in Saba, spicca senza dubbio Palazzeschi, che a partire dai *Poemi* impiega anafore, epifore, anadiplosi, riprese libere per connettere battute consecutive.

Come esempio si veda questo dialogato morettiano, da *Convitto del Sacro Cuore*:

“Come ti chiami?” “Elisabetta” “È un nome lungo: è meglio dividerlo... Ti piace più ch'io ti chiami Elisa o Betta?” “Come vuoi...” “PERCHÉ PIANGI?...” La novizia ıaçç.

ıaçç, e le guance le si fan di fiamma
e rigate di lacrime. “PERCHÉ?...” 5

“PIANGO PERCHÉ ò lasciato la mia mamma,
PERCHÉ son sola...” “Oh, ci son io con te!”

#

Ascolta, ascolta amore... Oltre quel muro 100
è il mondo, il mondo in cui tu pur sarai...

Oh con un uomo là mi tradirai!”

“NO, NO, Molteni!” “Puoi giurarçı?” “Giurçı.”

#

Chi suonerà? *Uno storpio od un ciechino?*

Questo è il valzer del Faust... Bello! Divino!

liptoti o figure etimologiche concettualmente pregnanti, oltre all'impiego della ripetizione in funzione di mimesi del parlato quotidiano.

112. Soprattutto con inarcature: cfr. «*Ascolto* il buon silenzio, intento, *ascolto* | il tonfo malinconico d'un frutto» (Gozzano, *Lanalfabeta*), «Trovate il buon compagno | *molto* mutato, *molto* | rozzo, barbuto, incolto» (Gozzano, *Una risorta*); «C'era una volta – ora mi viene a mente – | *la scuola* della festa... Era una *scuola* | alla buona, così, con una sola» (Moretti, *La domenica della signora Lalla*), «*Zoppa* la vita era per te, più *zoppa* | della tua gamba, e la natura cieca» (Moretti, *Lomonimia*). Mengaldo (1990, p. 92) notava che in Gozzano anche «iterazione e circolarità possono diventare [...] un veicolo di sviluppo narrativo». E Vallone 1960, forse il primo a dedicare un'attenzione non marginale alla ripetizione gozzaniana, parla, a proposito delle connessioni interstrofiche e dei richiami a distanza, di riprese sostanzialmente narrative, che «possono anche significare una ambizione del Gozzano alla struttura complessa, ai collegamenti e sviluppi distesi e continui, come si addice all'organismo di un poemetto e non proprio di una lirica» (pp. 146-48).

Storpio o ciechino, la tua vita è bella!
 Libero sei! Gira la manovella! 110

Gira, gira... gettiamogli qualcosa...
 UN po' di pane... UN soldo, anche... UNA rosa...

In questi frammenti spiccano le anadiplosi (cfr. in particolare quella interstrofica ai vv. 4-5 e quella sintattica, sottilmente allusiva e inquieta, al v. 101) e in generale le varie riprese che coordinano lo scambio dialogico connettendo le battute: nelle prime due quartine si veda l'anafora sintattica dei «Perché», arricchita dal poliptoto «piangi» – «piango», ma anche la ripresa con tmesi del nome del personaggio («Elisabetta» – «Elisa o Betta»); al v. 104 si segnala invece l'intenso poliptoto «Puoi giurarlo?» «Giuro», a suggellare la promessa d'amore (e alla stessa animazione sentimentale concorrono le due epanallesi dei vv. 100 e 104); mentre nei tre distici conclusivi, dall'andamento più cantabile, spicca la doppia ripresa consecutiva con seconda occorrenza in attacco di strofa e la leggera – ma rafforzata dalla posizione esposta – anafora sintattica dell'articolo nelle tre rapide battute finali. Si sono indicate ripetizioni per lo più a contatto, eppure raramente il discorso si verticalizza: più che far indugiare, queste iterazioni fluidificano e spingono lo svolgimento narrativo-drammatico del testo, collaborando anche alla sua coesione interna.

Queste sono globalmente le modalità di impiego della ripetizione nella poesia italiana del primo Novecento. Come si vede, il quadro è abbastanza sfaccettato, e testimonia tanto della varietà – stilistica e non solo – della scrittura poetica di quegli anni, quanto della duttilità espressiva della ripetizione lessicale. Su questo panorama l'influsso della doppia esperienza dannunziana e pascoliana è senza dubbio enorme. Non esclusivo, certo. Per fare un solo esempio, le coordinate della ripetizione di alcuni o di tutti i crepuscolari andranno verificate sui conclamati modelli franco-belgi, rispetto ai quali la mediazione di D'Annunzio o di Pascoli è possibile ma non necessaria.¹¹³ Anche rimanendo entro i confini nazionali, i riferimenti possono naturalmente datare più indietro nel tempo, e a quel punto, specie per i moduli iterativi meno connotati, sarà molto difficile stabilire se il filtro della *koinè* pascoliano-dannunziana abbia agito o se il ripescaggio sia avvenuto direttamente alla fonte.¹¹⁴ Ancora, andrà valutato quanto e come le ripetizioni della poesia

113. Cfr. p. es. gli studi di Livi 1974 e 1984, che però non considerano praticamente mai i fenomeni di ripetizione. Tra i poeti francofoni, comunque, la sovrabbondanza iterativa di *Serres chaudes* e delle *Chansons* di Maeterlinck, per tenersi all'esempio più clamoroso, meriterebbe senza dubbio uno studio comparativo con la poesia nostrana a cavallo dei due secoli.

114. A proposito di poeti come Saba o Sbarbaro, per esempio, la critica ha insistito a lungo su una tendenziale sordità al magistero dannunziano e pascoliano, magari con l'avallo dei diretti interessati («La triade (Carducci, D'Annunzio, Pascoli) mi restò estranea; non fui nemmeno anti»: così Sbarbaro, riportato in Polato 1969, p. 1). Mengaldo (1996b, p. 137) sostiene che il punto di partenza di Saba vada cercato più indietro rispetto alla *koinè*, e anche secondo Polato (1969,

romantico-popolare o realista dell'Ottocento siano passate – con o senza filtro pascoliano – in quella primonovecentesca, a maggior ragione quando il contatto è stato diretto (un'ipotesi per tutte: Arturo Graf e gli elementi popolarizzanti della poesia di Gozzano¹¹⁵).

Fatte queste premesse, che sollecitano affondi analitici quanto meno nel diciannovesimo secolo, italiano e non, il credito di D'Annunzio e Pascoli rimane, anche per i fenomeni iterativi, notevolissimo. Il primo ha offerto un esempio insuperabile di ripetizione raffinatamente musicale, volta a ottenere effetti avvolgenti e suggestivi, senza la quale sarebbe difficile spiegare – per fare un solo nome – un sistema iterativo come quello di Campana, al netto di un'esplosione centrifuga e di un probabile abbassamento del livello tecnico.¹¹⁶

pp. 41-2) la lingua di Saba non è «condizionata da una forte mediazione dannunziana o pascoliana, come quella di numerosi altri poeti del suo tempo (in modo particolare i crepuscolari)». In realtà anche queste posizioni critiche sono ormai sfumate: Debenedetti 1974, p. 128, per esempio, sostiene che nelle poesie sabiane, soprattutto in quelle giovanili, si può ritrovare «parecchio anche del non amato Pascoli» (per una panoramica sulla formazione di Saba cfr. Guagnini 1987, pp. 29-65); mentre se per lo Sbarbaro di *Pianissimo* Puccini 1974, p. 36 parla, esagerando, di una «mancanza pressoché totale, se si esclude Leopardi, di mediazioni letterarie», anche tenendosi al solo rapporto Sbarbaro-D'Annunzio l'indagine di Zangrandi 1997 rileva una presenza del secondo tutt'altro che marginale (e cfr. anche Giovannetti 1975). Venendo al punto che più interessa qui, influenze puntuali possono esserci state anche nell'ambito delle ripetizioni. Giusto per fare un esempio, mi sembra che una simile sequenza, da *Pianissimo*: «Fronti calve di vecchi, inconsapevoli | occhi di bimbi, | facce consuete | di nati a faticare e a riprodurre, | facce volpine stupide beate, | facce ambigue di preti, pitturate | facce di meretrici» (*Talor, mentre cammino per la strada*), con elenco parallelistico dinamizzato da inarcature (cfr. l'anafora solo metrica all'ultima occorrenza di «facce»), debba più di qualcosa agli elenchi dannunziani delle *Laudi* (Bàrberi Squarotti 1971, p. 60 ha convocato, per queste ripetizioni, il D'Annunzio pre-*laudistico*, ma il grottesco delle figure, l'elenco protratto e il suo dinamismo metrico-sintattico richiamano decisamente certi quadri urbani della *Laus vitae* – la cui presenza, non solo antifrastica, in *Pianissimo* è del resto riconosciuta dallo stesso Bàrberi Squarotti). Al doppio D'Annunzio di *Pamphila* e del canto V della *Laus vitae* (episodio della vecchiezza di Elena), rinvia Guglielminetti 1974, p. 33 per questa altra serie anaforica sbarbariana: «*Quella che* tutti ebbero, *che ride* | facile e non capisce, *quella che* | con un crollar di spalle e un muover d'anca | dentro tutto il mio mondo mi dissolva, | *quella* più disprezzabile *che* ignora | la sua potenza». Per un'ulteriore testimonianza della possibile incidenza su Sbarbaro delle strutture enumerative di D'Annunzio, cfr. il lungo elenco anaforico di «per» (undici occorrenze su ventitré versi) in *Non, Vita, perché tu sei nella notte*.

115. Sul contatto poetico e biografico tra Graf e Gozzano cfr. per esempio Martin 1971 (pp. 128-30), Guglielminetti 1980 (pp. xv-xvii), Casella 1982 (p. 20, nota 19) e Mariani 1983. Martin 1971 propone anche come fonte possibile di certi procedimenti iterativi di Gozzano il poeta torinese d'adozione Cosimo Giorgieri Contri (pp. 146-48).

116. È noto il giudizio di Contini (1970b, p. 593) secondo cui la generazione successiva a quella di Pascoli e D'Annunzio darebbe prova di un generale impoverimento della tecnica poetica. Contini si riferisce specificamente alle competenze metriche, ma nella sufficienza (forse esagerata) con cui presenta le ripetizioni del *Canto della tenebra* campaniano (Contini 2012, p. 834) si riconosce chiaramente la stessa disposizione critica. In generale la questione dell'abilità tecnica di Campana ha suscitato un ampio dibattito: in un'altra antologia autorevole, Mengaldo (1990, p. 278) addirittura indica nella scarsa padronanza di mezzi stilistici il dramma della poesia campaniana (e già lo stesso Contini 1974, p. 20 parlava di un Campana che «resta al di qua della

Ma D'Annunzio è anche il punto di riferimento per il nesso tra *repetitio* e *amplificatio*, di cui terranno conto diversi poeti successivi pur operando un netto straniamento rispetto all'enfasi oratoria e trionfalistica del superuomo: emblematici la corrosione ironica di Gozzano, il pathos ad alto tasso speculativo di Rebora, la mimesi caricaturale delle invettive di Palazzeschi. A ciò si aggiunga che l'amplificazione patetica del *Poema paradisiaco*, magari con la collaborazione di quella pascoliana, ha senz'altro agito sugli innalzamenti elegiaci dei crepuscolari, Corazzini su tutti. Si ricordi, infine, l'importanza esemplare che l'uso di strutture iterative parallelistiche come principio di organizzazione del discorso poetico ha avuto per poeti come Govoni o Rebora.

Dal canto suo, Pascoli ha messo a disposizione dei poeti successivi tutto un campionario di tecniche iterative ideali per regressioni e imitazioni di un linguaggio infantile o popolareggiante. Una ripetizione facilmente cantabile, non inedita in Italia (il filone di poesia popolare riflessa attraversa tutto l'Ottocento) ma certo mai affermatasi con quell'autorevolezza nella lirica alta. Il Pascoli dei *Poemetti* e di alcuni *Canti*, poi, ha dato una dimostrazione di come ripetizione anche insistita e impianti narrativo-drammatici possano andare di conserva. È soprattutto in Pascoli, infine – benché fenomeni simili non siano affatto estranei alla poesia dannunziana – che si possono rilevare alcuni accenni all'uso ragionato della ripetizione, in particolare tramite poliptoti e figure etimologiche e configurazioni parallelistiche (una lirica come la myricea *Il passato* è in questo senso esemplare). Fra le tre grandi tendenze di impiego della ripetizione, comunque, proprio quella argomentativo-filosofica appare l'ambito complessivamente più originale rispetto all'esperienza dei due maestri: anche a paragonabilità di figure iterative, la potenza concettuale e raziocinante di tali formulazioni è senza dubbio maggiore in scritture dallo spessore filosofico superiore a quello, assai esile, della poesia pascoliana e dannunziana – e qui mi riferisco soprattutto a Rebora e a Sbarbaro, ma anche a Saba e, con qualche cautela in più, a Gozzano.¹¹⁷

In ogni caso, e per concludere, risulta pienamente confermata anche per l'uso della ripetizione la funzione di preminente snodo storico che l'esperienza poetica in generale e stilistico-linguistica in particolare di D'Annunzio e Pascoli ha esercitato sulla poesia del Novecento italiano. Come per la maggior parte degli altri ambiti di comunicazione, il passaggio non è avvenuto in modo lineare: il rapporto quasi mai pacifico dei poeti nati negli anni '80 con i due ingombranti padri ha condizionato anche l'assimilazione e il riuso delle tecniche iterative. Si hanno così casi di rifiuto o rimozione (come nella

conclusione dello stile»); per una difesa della consapevolezza formale del poeta di Marradi, invece, si veda Bonifazi 1964 (dove viene suggerito anche un contatto tra la ripetizione di Campana e quella del D'Annunzio paradisiaco, cfr. p. 242) e 1973.

117. Poeta riflessivo ma che, nel letteratissimo gioco antidannunziano, abdica a qualsiasi potenzialità metafisica, secondo il condivisibile giudizio di Sanguineti 1965a, pp. 71-3.

pressoché totale assenza di pathos iterativo in Sbarbaro) o di risemantizzazione magari polemica (come la citata ironizzazione dello stesso pathos in Gozzano); oppure ancora gli stilemi iterativi dell'uno possono essere adottati contro l'altro modello, per cui si pensi all'orientamento spesso e volentieri anti-dannunziano di tutti gli artifici di regressione dei crepuscolari. In un'ottica meno reattiva e più attiva, l'esempio di D'Annunzio e Pascoli è potuto servire come stimolo per rielaborazioni originali piegate alle esigenze della poetica individuale: è prevalentemente in questa prospettiva che va letta, per esempio, la rifunzionalizzazione dei moduli iterativi (siano ripetizioni patetiche, parallelismi grammaticali, riprese circolari, parallelismi anaforici cantabili, ecc.) in senso ragionato-filosofico operata da Rebora, oppure la combinazione di iterazioni patetiche e regressive che Palazzeschi, specialmente nell'*Incendiario*, mette a servizio della componente ludica e polemica della sua poesia. Anche il campo circoscritto della ripetizione lessicale, insomma, permette di verificare l'imprescindibile valore propulsivo che le creazioni o rielaborazioni stilistico-espressive di D'Annunzio e Pascoli hanno avuto per i poeti già immediatamente successivi.



Bibliografia

Edizioni di riferimento

- Dino Campana, *Canti Orfici e altre poesie*, a cura di Neuro Bonifazi, Milano, Garzanti, 1989.
- Sergio Corazzini, *Poesie edite e inedite*, a cura di Stefano Jacomuzzi, Torino, Einaudi, 1968.
- Gabriele D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, voll. I-II, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Milano, Mondadori, 1984.
- Corrado Govoni, *Poesie (1903-1959)*, a cura di Giuseppe Ravagnani, Milano, Mondadori, 1961.
- Guido Gozzano, *Poesie e prose*, a cura di Luca Lenzini, Milano, Feltrinelli, 1995.
- Marino Moretti, *Poesie scritte col lapis*, a cura di Ferdinando Pappalardo, Bari, Palomar, 2002.
- Marino Moretti, *Il giardino dei frutti*, Napoli, Ricciardi, 1916.
- Aldo Palazzeschi, *Tutte le poesie*, a cura di Adele Dei, Milano, Mondadori, 2002.
- Giovanni Pascoli, *Myricae*, a cura di Giuseppe Nava, Firenze, Sansoni, 1974.
- Giovanni Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, a cura di Giuseppe Nava, Milano, Rizzoli, 2001.
- Giovanni Pascoli, *Primi poemetti*, a cura di Odoardo Becherini, Milano, Mursia, 1994.
- Clemente Rebora, *Poesie, prose e traduzioni*, a cura di Adele Dei con la collaborazione di Paolo Maccari, Milano, Mondadori, 2015.
- Umberto Saba, *Tutte le poesie*, a cura di Arrigo Stara, Milano, Mondadori, 1994.
- Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, Venezia, Marsilio, 2001.

Opere di carattere generale e studi su autori esterni al «corpus»

- Aneschi 1983a = Luciano Aneschi, *Pascoli e le istituzioni del Novecento*, in Id., *Le istituzioni della poesia*, Milano, Bompiani, pp. 135-77.
- Aneschi 1983b = Luciano Aneschi, *Poetiche e istituzioni di un D'Annunzio "sperimentale"*, in Id., *Le istituzioni della poesia*, Milano, Bompiani, pp. 179-205.
- Beaugrande-Dressler 1984 = Robert-Alain de Beaugrande, Wolfgang Ulrich Dressler, *Introduzione alla linguistica testuale*, Bologna, il Mulino.

- Beccaria 1975 = Gian Luigi Beccaria, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi.
- Beltrami 2002 = Pietro G. Beltrami, *Gli strumenti della poesia*, Bologna, il Mulino.
- Benzoni 2011 = Pietro Benzoni, *La retorica dissimulata. Le strategie iterative di Raffaello Baldini*, in Alvise Andreose, Gianfelice Peron (a cura di), *Anaphora. Forme della ripetizione*, Atti del xxxiv Convegno Interuniversitario (Bressanone – Brixen, 6-9 luglio 2006), Padova, Esedra, pp. 323-35.
- Binni 1977 = Walter Binni, *La poetica del decadentismo*, Firenze, Sansoni.
- Bozzola 2007 = Sergio Bozzola, *Figure anaforiche montaliane*, «Lingua e stile», XLII, 1, pp. 101-21.
- Bozzola 2011 = Sergio Bozzola, *Primi appunti sull'anafora nella poesia montaliana*, in Alvise Andreose, Gianfelice Peron (a cura di), *Anaphora. Forme della ripetizione*, Atti del xxxiv Convegno Interuniversitario (Bressanone – Brixen, 6-9 luglio 2006), Padova, Esedra, pp. 297-304.
- Coletti 1989a = Vittorio Coletti, *Metro e perimetro della poesia nel Novecento*, in Id., *Italiano d'autore. Saggi di lingua e letteratura del Novecento*, Genova, Marietti, pp. 99-106.
- Coletti 1993 = Vittorio Coletti, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi.
- Contini 1970b = Gianfranco Contini, *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento*, in Id., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, pp. 587-99.
- Contini 2012 = Gianfranco Contini, *Letteratura dell'Italia unita. 1861-1968*, Milano, Rizzoli.
- Dal Bianco 1998 = Stefano Dal Bianco, *Anafore e ripetizioni lessicali nella poesia italiana tra le due guerre*, «Studi novecenteschi», xxv, 56, dicembre, pp. 207-37.
- Facchini Tosi 1983 = Claudia Facchini Tosi, *La ripetizione lessicale nei poeti latini. Vent'anni di studi (1960-1980)*, Bologna, Pàtron.
- Espósito 2003 = Edoardo Espósito, *Il verso. Forme e teoria*, Roma, Carocci.
- Fónagy 1982 = Ivan Fónagy, *La ripetizione creativa. Ridondanze espressive nell'opera poetica*, Bari, Dedalo.
- Fortini 1987 = Franco Fortini, *Su alcuni paradossi della metrica moderna*, in Id., *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, pp. 350-58.
- Frédéric 1985 = Madeleine Frédéric, *La répétition. Étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, Niemeyer.
- Girardi 2001 = Antonio Girardi, *Prosa in versi. Da Pascoli a Giudici*, Padova, Esedra.
- Girardi 2015a = Antonio Girardi, *Come il popolo, per l'Italia. Campioni di sintassi poetica elementare*, in Id., *La lingua della poesia in Italia. 1815-1918*, Venezia, Marsilio, pp. 31-52.
- La Penna 2001 = Daniela La Penna, *Aspetti linguistici e stilistici della poesia di Amelia Rosselli*, «Stilistica e metrica italiana», 1, pp. 235-72.
- Lausberg 1969 = Heinrich Lausberg, *Elementi di retorica*, trad. di Lea Ritter Santini, Bologna, il Mulino.

- Magro 2011 = Fabio Magro, *Di alcune forme della ripetizione in Penna*, in Alvisè Andreose, Gianfelice Peron (a cura di), *Anaphora. Forme della ripetizione*, Atti del xxxiv Convegno Interuniversitario (Bressanone – Brixen, 6-9 luglio 2006), Padova, Esedra, pp. 305-21.
- Mathieu 2015 = Carlo Mathieu, *La voce dei Canti. Prosodia e intonazione nella lirica di Giacomo Leopardi*, Bari, Aracne.
- Mengaldo 1990 = Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori.
- Mengaldo 1991a = Pier Vincenzo Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, pp. 27-73.
- Mengaldo 1994 = Pier Vincenzo Mengaldo, *Il Novecento*, Bologna, il Mulino.
- Mengaldo 1996b = Pier Vincenzo Mengaldo, *Aspetti e tendenze della lingua poetica italiana del Novecento*, in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 135-62.
- Mengaldo 1996f = Pier Vincenzo Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni*, in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 382-410.
- Mengaldo 2001 = Pier Vincenzo Mengaldo, *Prima lezione di stilistica*, Roma-Bari, Laterza.
- Mengaldo 2003a = Pier Vincenzo Mengaldo, *Il gioco della ripetizione*, in Id., *Studi su Salvatore Di Giacomo*, Napoli, Liguori, pp. 43-71.
- Mengaldo 2008 = Pier Vincenzo Mengaldo, *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari*, Roma, Carocci.
- Mongiat 2005 = Caterina Mongiat, *Aspetti dello stile di Sandro Penna: lessico e sintassi*, «Stilistica e metrica italiana», 5, pp. 219-65.
- Mortara Garavelli 2015 = Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani.
- Mukařovský 1971 = Jan Mukařovský, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, Torino, Einaudi.
- Pasquali 2007 = Valeria Pasquali, *Le figure di ripetizione nella poesia di Betteloni*, «Stilistica e metrica italiana», 7, pp. 283-311.
- Šklovskij 2003 = Viktor Borisovič Šklovskij, *L'arte come procedimento*, in Tzvetan Todorov (a cura di), *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, pp. 73-94.
- Soldani 1999 = Arnaldo Soldani, *Attraverso l'ottava. Sintassi e retorica nella «Gerusalemme liberata»*, Lucca, Maria Pacini Fazzi.
- Spitzer 1959 = Leo Spitzer, *Le innovazioni sintattiche del simbolismo francese*, in Id., *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese*, Torino, Einaudi, pp. 7-81.
- Spitzer 1966 = Leo Spitzer, *Critica stilistica e semantica storica*, Bari, Laterza.
- Tonelli 2000 = Natascia Tonelli, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, Pisa, ETS.
- Zoccarato 2015 = Giovanna Zoccarato, *Le strutture parentetiche nella lirica italiana tra Otto e Novecento*, «Stilistica e metrica italiana», 15, pp. 129-84.

*Studi critici sui poeti del «corpus»**Studi su D'Annunzio*

- Anceschi 1993 = Luciano Anceschi, *Introduzione a Gabriele D'Annunzio, Versi d'amore e di gloria*, I, Milano, Mondadori, pp. vii-cxi.
- Andreoli-Lorenzini 1993a = Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini (a cura di), *Note a Gabriele D'Annunzio, Versi d'amore e di gloria*, I, Milano, Mondadori, pp. 767-1189.
- Andreoli-Lorenzini 1993b = Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini (a cura di), *Note a Gabriele D'Annunzio, Versi d'amore e di gloria*, II, Milano, Mondadori, pp. 873-1358.
- Bàrberi Squarotti 1976a = Giorgio Bàrberi Squarotti, *Il simbolo dell'artefex*, in Emilio Mariano (a cura di), *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, Atti del Convegno di studio (Gardone Riviera, 14-16 settembre 1973), Milano, il Saggiatore, pp. 163-96.
- Borgese 1951 = Giuseppe Antonio Borgese, *Gabriele D'Annunzio. Da Primo vere a Fedra*, Milano, Mondadori.
- Cavallini 1995 = Giorgio Cavallini, *Modulazioni dell'imperativo nel «Poema paradisiaco»*, in Id., *Parole d'autore. Usi stilistici da Boccaccio a oggi*, Roma, Bulzoni, pp. 165-80.
- Cavallini 2008 = Giorgio Cavallini, *Tecnica e arte della ripetizione, variamente modulata, nel «Poema paradisiaco»*, «Sinestesie», VI, 6, pp. 43-61.
- Croce 1964a = Benedetto Croce, *Gabriele D'Annunzio*, in Id., *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici. Volume IV*, Bari, Laterza, pp. 7-74.
- D'Annunzio 1995 = Gabriele D'Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele D'Annunzio tentato di morire*, a cura di Pietro Gibellini, Milano, Mondadori.
- De Maldé-Pinotti 1980 = Vania De Maldé, Giorgio Pinotti, *D'Annunzio e i «Jeux» di Henri de Régnier*, «Quaderni del Vittoriale», 20, marzo-aprile, pp. 31-89.
- De Michelis 1960 = Eurialo De Michelis, *Tutto D'Annunzio*, Milano, Feltrinelli.
- Diano 1968 = Carlo Diano, *D'Annunzio e l'Ellade*, in Emilio Mariano (a cura di), *L'arte di Gabriele D'Annunzio*, Atti del Convegno internazionale di studio (Venezia-Gardone Riviera-Pescara, 7-13 ottobre 1963), Milano, Mondadori, pp. 51-67.
- Dotti 1960 = Ugo Dotti, *Studi sul linguaggio dannunziano*, «Quaderni dannunziani», xviii-xix, pp. 716-36.
- Ferrucci 1998 = Franco Ferrucci, *Whitman e D'Annunzio*, «Strumenti critici», 2, pp. 185-98.
- Gavazzeni 1980 = Franco Gavazzeni, *Le sinopie di «Alcyone»*, Ricciardi, Milano-Napoli.
- Gibellini 1985 = Pietro Gibellini, *Logos e mythos. Studi su Gabriele D'Annunzio*, Firenze, Olschki.
- Gibellini 2010 = Pietro Gibellini, *Introduzione a Gabriele D'Annunzio, Alcione*, a cura di Ilvano Caliaro, Torino, Einaudi, pp. v-xxv.
- Girardi 2015c = Antonio Girardi, *La strofe lunga di «Alcyone»: raffronti*, in Id., *La lingua della poesia in Italia. 1815-1918*, Venezia, Marsilio, pp. 131-45.

- Isella 1972 = Dante Isella, *Dal taccuino inedito dell'Alcione*, «Strumenti critici», 18, pp. 163-73.
- Jacomuzzi 1974a = Angelo Jacomuzzi, *L'officina dannunziana tra obrador e opificio*, in Id., *Una poetica strumentale: Gabriele D'Annunzio*, Torino, Einaudi, pp. 3-33.
- Jacomuzzi 1974b = Angelo Jacomuzzi, *L'«oratio perpetua» delle laudi*, in Id., *Una poetica strumentale: Gabriele D'Annunzio*, Torino, Einaudi, pp. 35-55.
- Lavezzi 2000 = Gianfranca Lavezzi, *La disciplina della libertà nella metrica di Alcyone*, in *Da Foscarina a Ermione. Alcyone: prodromi, officina, poesia, fortuna*, Atti del xxvii Convegno di studio (Francavilla al mare, 25-26-27 maggio 2000), Pescara, Edgars, pp. 143-60.
- Luti 1973 = Giorgio Luti, *Strutture e simmetrie alcioniche*, in Id., *La cenere dei sogni. Studi dannunziani*, Pisa, Nistri-Lischi, pp. 85-111.
- Macrì 1997 = Oreste Macrì, *Simbolo e ritmo nel «Poema paradisiaco» di Gabriele D'Annunzio*, Roma, Bulzoni.
- Mariano 1976 = Emilio Mariano, *Suoni e significati ermetici in Alcione*, in Id. (a cura di), *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, Atti del Convegno di studio (Gardone Riviera, 14-16 settembre 1973), Milano, il Saggiatore, pp. 313-31.
- Mengaldo 1996a = Pier Vincenzo Mengaldo, *Da D'Annunzio a Montale*, in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 15-115.
- Mengaldo 1996c = Pier Vincenzo Mengaldo, *Un parere sul linguaggio di «Alcione»*, in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 194-203.
- Mengaldo 1996d = Pier Vincenzo Mengaldo, *D'Annunzio e la lingua poetica del Novecento*, in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 204-31.
- Noferi 1946 = Adelia Noferi, *L'Alcyone nella storia della poesia d'annunziana*, Firenze, Vallecchi.
- Noferi 1958 = Adelia Noferi, *Per una storia dello stile dannunziano*, «Quaderni dannunziani», 8-9, pp. 25-40.
- Pazzaglia 1974b = Mario Pazzaglia, *La strofe lunga di Alcyone*, in Id., *Teoria e analisi metrica*, Bologna, Pàtron, pp. 157-220.
- Praz 1996 = Mario Praz, *D'Annunzio e «l'amor sensuale della parola»*, in Id., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, pp. 379-428.
- Raimondi 1978 = Ezio Raimondi, *Il D'Annunzio e il simbolismo*, in Emilio Mariano (a cura di), *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, Atti del Convegno di studio (Gardone Riviera, 14-16 settembre 1973), Milano, il Saggiatore, pp. 25-64.
- Roda 1978 = Vittorio Roda, *La strategia della totalità. Saggio su Gabriele D'Annunzio*, Bologna, Massimiliano Boni Editore.
- Roncoroni 1995 = Federico Roncoroni, commento a Gabriele D'Annunzio, *Alcyone*, Milano, Mondadori.
- Sapegno 1968 = Natalino Sapegno, *D'Annunzio lirico*, in Emilio Mariano (a cura di), *L'arte di Gabriele D'Annunzio*, Atti del Convegno internazionale di studio (Venezia-Gardone Riviera-Pescara, 7-13 ottobre 1963), Milano, Mondadori, pp. 157-66.

- Schiaffini 1969b = Alfredo Schiaffini, *Gabriele D'Annunzio: arte e linguaggio*, in Id., *Mercanti, poeti, un maestro*, Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 78-131.
- Serra 1974 = Renato Serra, *D'Annunzio*, in Id., *Scritti letterari, morali e politici. Saggi e articoli dal 1900 al 1915*, Torino, Einaudi, pp. 393-401.
- Simeone 2008 = Aldo Simeone, *Il «Poema Paradisiaco» e l'arte della ripetizione*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXV, 612, pp. 481-509.
- Testaferrata 1972 = Luigi Testaferrata, *D'Annunzio paradisiaco*, Firenze, La Nuova Italia.
- Vitiello 1980 = Ciro Vitiello, *Il verso bloccato e il sistema dell'amplificazione nell'«Alcyone»*, «ES», 12-13, gennaio-agosto, pp. 125-53.
- Studi su Pascoli*
- Bàrberi Squarotti 1960a = Giorgio Bàrberi Squarotti, *Appunti sulla sintassi pascoliana*, in Id., *Astrazione e realtà*, Milano, Rusconi e Paolazzi, pp. 53-81.
- Bàrberi Squarotti 1966 = Giorgio Bàrberi Squarotti, *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, Messina-Firenze, G. D'Anna.
- Beccaria 1970 = Gian Luigi Beccaria, *Metrica e sintassi nella poesia di Giovanni Pascoli*, Torino, Giappichelli.
- Beccaria 2001a = Gian Luigi Beccaria, *Polivalenza e dissolvenza del linguaggio poetico: Giovanni Pascoli*, in Id., *Le forme della lontananza. Poesia del Novecento, fiaba, canto e romanzo*, Milano, Garzanti, pp. 163-79.
- Becherini 1994 = Odoardo Becherini, *Introduzione a Giovanni Pascoli, Primi poemetti*, Milano, Mursia, pp. 5-31.
- Carrozzini 2006 = Andrea Carrozzini, «[...] Tutto è chiuso, senza forme, | senza colori, senza vita [...]»: la dissolvenza del reale in «Myrica», «Rivista Pascoliana», 18, pp. 13-29.
- Chiummo 2005 = Carla Chiummo, «Il fringuello cieco» e la «scienza del linguaggio», «Rivista Pascoliana», 17, pp. 35-57.
- Contini 1970a = Gianfranco Contini, *Il linguaggio di Pascoli*, in Id., *Variante e altra linguistica*, Torino, Einaudi, pp. 219-45.
- Croce 1964b = Benedetto Croce, *Giovanni Pascoli*, in Id., *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici. Volume IV*, Bari, Laterza, pp. 75-133.
- Da Rin 1997 = Adriana Da Rin, *Un aspetto della sintassi di «Myrica»: la tendenza al parlato*, in Tina Matarrese, Marco Praloran, Paolo Trovato (a cura di), *Stilistica, metrica e storia della lingua. Studi offerti dagli allievi a Pier Vincenzo Mengaldo*, Padova, Antenore, pp. 209-34.
- Debenedetti 1979 = Giacomo Debenedetti, *Pascoli: la «rivoluzione inconsapevole»*, Milano, Garzanti.
- Ferri 1988 = Teresa Ferri, *Riti e percorsi della poesia pascoliana*, Roma, Bulzoni.
- Flora 1959 = Francesco Flora, *La poesia di Giovanni Pascoli*, Bologna, Zanichelli.
- Girardi 2015b = Antonio Girardi, *Ritmi di Castelvecchio*, in Id., *La lingua della poesia in Italia. 1815-1918*, Venezia, Marsilio, pp. 107-20.

- Jenni 1962 = Adolfo Jenni, *Pascoli tecnico*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*, Convegno bolognese (28-30 marzo 1958), vol. II, Bologna, Commissione per i testi di lingua, pp. 9-28.
- Leonelli 1991 = Giuseppe Leonelli, *Figure e orchestrazioni myricae*, in Mario Pazzaglia (a cura di) *Nel centenario di Myricae*, Atti del Convegno di studi pascoliani, San Mauro Pascoli, 19-20 maggio 1990, Firenze, La Nuova Italia, pp. 103-10.
- Marcon 2003 = Giorgio Marcon, *Retorica e sintassi del «Diario autunnale»*, «Rivista pascoliana», 15, pp. 99-113.
- Melotti 2010 = Franco Melotti, commento a Giovanni Pascoli, *Myricae*, Milano, Rizzoli.
- Mengaldo 2010 = Pier Vincenzo Mengaldo, *Introduzione a Giovanni Pascoli, Myricae*, Milano, Rizzoli, pp. 5-70.
- Mengaldo 2013 = Pier Vincenzo Mengaldo, *Tra «Myricae» e «Canti di Castelvecchio»*, «Strumenti critici», xxviii, 132, maggio-agosto, pp. 167-95.
- Mengaldo 2014 = Pier Vincenzo Mengaldo, *Antologia pascoliana*, Roma, Carocci.
- Nava 1978 = Giuseppe Nava, commento a Giovanni Pascoli, *Myricae*, Roma, Salerno Editrice.
- Nava 2001a = Giuseppe Nava, *Introduzione a Giovanni Pascoli, Canti di Castelvecchio*, Milano, Rizzoli, pp. 7-25.
- Nava 2001b = Giuseppe Nava, commento a Giovanni Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, Milano, Rizzoli.
- Oliva 2015 = Gianni Oliva, *Pascoli. La mimesi della dissolvenza*, Lanciano, Carabba.
- Pasolini 1973a = Pier Paolo Pasolini, *Pascoli*, in Id., *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, pp. 267-75.
- Pasolini 1973b = Pier Paolo Pasolini, *Montale*, in Id. *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, pp. 295-98.
- Pasquini 1991 = Emilio Pasquini, *Osservazioni sul linguaggio di «Myricae»*, in Mario Pazzaglia (a cura di) *Nel centenario di Myricae*. Atti del Convegno di studi pascoliani, San Mauro Pascoli, 19-20 maggio 1990, Firenze, La Nuova Italia, pp. 123-39.
- Pazzaglia 1974a = Mario Pazzaglia, *Figure metriche pascoliane: i novenari di Castelvecchio*, in Id., *Teoria e analisi metrica*, Bologna, Patron, pp. 77-127.
- Pazzaglia 1991 = Mario Pazzaglia, *Poetiche di «Myricae»*, in Id. (a cura di), *Nel centenario di Myricae*. Atti del Convegno di studi pascoliani, San Mauro Pascoli, 19-20 maggio 1990, Firenze, La Nuova Italia, pp. 141-91.
- Prandin 1995 = Franco Prandin, *Metrica, ritmo e sintassi nei «Primi poemetti»*, «Rivista pascoliana», 7, pp. 113-44.
- Prandin 1997 = Franco Prandin, *Un modulo sintattico pascoliano tra «Primi» e «Nuovi poemetti»: appunti di lettura*, in Tina Matarrese, Marco Praloran, Paolo Trovato (a cura di), *Stilistica, metrica e storia della lingua. Studi offerti dagli allievi a Pier Vincenzo Mengaldo*, Padova, Antenore, pp. 235-48.
- Sanguineti 1970 = Edoardo Sanguineti, *Attraverso i Poemetti pascoliani*, in Id., *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, pp. 7-37.

- Schiaffini 1969a = Alfredo Schiaffini, *Giovanni Pascoli: forma e dissoluzione della poesia*, in Id., *Mercanti, poeti, un maestro*, Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 59-77.
- Soldani 1993 = Arnaldo Soldani, *Archeologia e innovazione nei «Poemi Conviviali»*, Firenze, La Nuova Italia.
- Soldani 2010 = Arnaldo Soldani, *Narrazione e dialogo: la messa in scena dei «Canti di Castelvecchio»*, in Id., *Le voci nella poesia*, Roma, Carocci, pp. 177-207.
- Stussi 1982 = Alfredo Stussi, *Aspetti del linguaggio poetico di Giovanni Pascoli*, in Id., *Studi e documenti di storia della lingua e dei dialetti italiani*, Bologna, il Mulino, pp. 237-73.
- Traina 1971 = Alfonso Traina, *Il latino del Pascoli. Saggio sul bilinguismo poetico*, Firenze, Le Monnier.
- Valentini 1973 = Alvaro Valentini, *Pascoli. Tradizione e invenzione nelle «Myrica»*, Roma, Bulzoni.
- Vallone 1962 = Aldo Vallone, «Vedere», «udire-sentire», «piangere» nella poesia pascoliana, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*, Atti del Convegno bolognese (28-30 marzo 1958), II, Bologna, Commissione per i testi di lingua, pp. 89-120.

Studi sui poeti del primo Novecento

- Anceschi 1977 = Luciano Anceschi, *Nascita di una idea di poesia*, in Giorgio Calisesi (a cura di), *Marino Moretti*, Atti del Convegno di studio (Cesenatico, ottobre 1975), Milano, il Saggiatore, pp. 137-49.
- Audisio 1983 = Felicita Audisio, *Rebora, la tradizione, il ritmo*, «Paradigma», 5, pp. 127-55.
- Audisio 1985 = Felicita Audisio, *Sul ritmo di Campana*, «Paradigma», 6, pp. 273-300.
- Baldissone 1983 = Giusi Baldissone, *Introduzione a Guido Gozzano, Opere*, Torino, UTET, pp. 7-59.
- Bandini 1972 = Fernando Bandini, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, in *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana, pp. 3-35.
- Bandini 1977 = Fernando Bandini, *Il «trobar leu» di Marino Moretti*, in Giorgio Calisesi (a cura di), *Marino Moretti*, Atti del Convegno di studio (Cesenatico, ottobre 1975), Milano, il Saggiatore, pp. 235-49.
- Bandini 1999 = Fernando Bandini, *Note sulla lingua poetica di Dino Campana*, in Anna Rosa Gentilini (a cura di), *Dino Campana alla fine del secolo*, Bologna, il Mulino, pp. 39-50.
- Bàrberi Squarotti 1960b = Giorgio Bàrberi Squarotti, *Realtà, tecnica e poetica di Gozzano*, in Id., *Astrazione e realtà*, Milano, Rusconi e Paolazzi, pp. 83-119.
- Bàrberi Squarotti 1960c = Giorgio Bàrberi Squarotti, *Appunti in margine allo stile di Saba*, in Id., *Astrazione e realtà*, Milano, Rusconi e Paolazzi, pp. 121-43.
- Bàrberi Squarotti 1971 = Giorgio Bàrberi Squarotti, *Camillo Sbarbaro*, Milano, Mursia.
- Bàrberi Squarotti 1976b = Giorgio Bàrberi Squarotti, *Inutilità e divertimento: le risposte della poesia*, in Id., *Poesia e ideologia borghese*, Napoli, Liguori, pp. 267-97.
- Bàrberi Squarotti 1977 = Giorgio Bàrberi Squarotti, *Il «grado zero» di Moretti*, in

- Giorgio Calisesi (a cura di), *Marino Moretti*, Atti del Convegno di studio (Cesena-tico, ottobre 1975), Milano, il Saggiatore, pp. 258-74.
- Bàrberi Squarotti 1989 = Giorgio Bàrberi Squarotti, *Corazzini e D'Annunzio*, in François Livi e Alexandra Zingone (a cura di), «*Io non sono un poeta*». *Sergio Corazzini (1886-1907)*, Atti del Convegno internazionale di studi (Roma, 11-13 marzo 1987), Nancy, Presses universitaires de Nancy, Roma, Bulzoni, pp. 181-95.
- Beccaria 1971 = Gian Luigi Beccaria, *Ricerche sulla lingua poetica del primo Novecento*, Torino, Giappichelli.
- Beccaria 2001b = Gian Luigi Beccaria, *La somma atonale: Corrado Govoni*, in Id., *Le forme della lontananza. Poesia del Novecento, fiaba, canto e romanzo*, Milano, Garzanti, pp. 180-226.
- Beccaria 2001c = Gian Luigi Beccaria, *Canto e contro canto: Guido Gozzano*, in Id., *Le forme della lontananza. Poesia del Novecento, fiaba, canto e romanzo*, Milano, Garzanti, pp. 227-32.
- Bertoni 1999 = Alberto Bertoni, *Appunti sul metro degli «Orfici»*, in Anna Rosa Gentilini (a cura di), *Dino Campana alla fine del secolo*, Bologna, il Mulino, pp. 121-33.
- Bonaffini 1979 = Luigi Bonaffini, *Ordine e disordine in Campana: «Genova» e la questione della quarta strofa*, «Forum Italicum», vol. 13, 3, autunno, pp. 344-58.
- Bonalumi 1953 = Giovanni Bonalumi, *Cultura e poesia di Campana*, Firenze, Vallecchi.
- Bonifazi 1964 = Neuro Bonifazi, *Dino Campana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- Bonifazi 1973 = Neuro Bonifazi, *L'elaborazione dei «Canti Orfici»*, in *Dino Campana oggi*, Atti del Convegno (Firenze, 18-19 marzo 1973), Firenze, Vallecchi, pp. 50-79.
- Bozzola 2009 = Sergio Bozzola, *Perimetrazione del futurismo govoniano*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XII, 1-2, pp. 153-76.
- Brugnolo 1995 = Furio Brugnolo, *Il Canzoniere di Umberto Saba*, in Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Le opere*, vol. IV, tomo I, Torino, Einaudi, pp. 497-559.
- Carraï 2017 = Stefano Carraï, *Saba*, Roma, Salerno Editrice.
- Casella 1982 = Angela Casella, *Le fonti del linguaggio poetico di Gozzano*, Firenze, La Nuova Italia.
- Coletti 1973 = Vittorio Coletti, *Fonti e precedenti del linguaggio poetico di Marino Moretti*, «Studi novecenteschi», 5, luglio, pp. 181-225.
- Coletti 1974 = Vittorio Coletti, *Varianti e mutamenti di struttura nelle raccolte crepuscolari di Marino Moretti*, «Il lettore di provincia», V, 19, dicembre, pp. 5-25.
- Coletti 1975 = Vittorio Coletti, *Il linguaggio crepuscolare di Marino Moretti*, in *Studi di filologia e letteratura dedicati a Vincenzo Pernicone*, II-III, Genova, Tilgher, pp. 421-59.
- Coletti 1989b = Vittorio Coletti, *Moretti: la polemica della rima*, in Id., *Italiano d'autore. Saggi di lingua e letteratura del Novecento*, Genova, Marietti, pp. 116-23.
- Coletti 1997 = Vittorio Coletti, *Prove di un io minore. Lettura di Sbarbaro – «Pianissimo» 1914*, Roma, Bulzoni.
- Coletti 1999 = Vittorio Coletti, *Dalla lingua al testo: note linguistiche sui «Canti Orfici»*,

- in Anna Rosa Gentilini (a cura di), *Dino Campana alla fine del secolo*, Bologna, il Mulino, pp. 63-79.
- Contini 1974 = Gianfranco Contini, *Due poeti degli anni vociani*, in Id., *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, pp. 3-15.
- Contorbia 1977 = Franco Contorbia, *Gozzano a Moretti*, in Giorgio Calisesi (a cura di), *Marino Moretti*, Atti del Convegno di studio (Cesenatico, ottobre 1975), Milano, il Saggiatore, pp. 89-122.
- Curi 1977 = Fausto Curi, *Edipo, Empedocle e il saltimbanco*, in Id., *Perdita d'aureola*, Torino, Einaudi.
- D'Aquino Creazzo 1989 = Alida D'Aquino Creazzo, *Tangenze linguistiche Corazzini-Gozzano: suggestioni dannunziane e «territorio» crepuscolare*, in François Livi e Alexandra Zingone (a cura di), «Io non sono un poeta». *Sergio Corazzini (1886-1907)*, Atti del Convegno internazionale di studi, (Roma, 11-13 marzo 1987), Nancy, Presses universitaires de Nancy, Roma, Bulzoni, pp. 53-61.
- Dal Bianco 2008 = Stefano Dal Bianco, *Appunti su Saba e Heine. Con una postilla sull'uso delle 'fonti'*, «Comunicare Letteratura», 1, pp. 117-42.
- Debenedetti 1969 = Giacomo Debenedetti, *La poesia di Saba*, in Id., *Saggi critici. Prima serie*, Milano, il Saggiatore, pp. 109-47.
- Debenedetti 1974 = Giacomo Debenedetti, *Saba*, in Id., *Poesia italiana del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, pp. 125-73.
- Debenedetti 1999 = Giacomo Debenedetti, «Quest'anno...», in Id., *Saggi*, Milano, Mondadori, pp. 1070-90.
- Dei 2002 = Adele Dei, *Giocare col fuoco. Storia di Palazzeschi poeta*, introduzione a Aldo Palazzeschi, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, pp. ix-xlix.
- Dei 2015 = Adele Dei, *Sul filo della spada*, introduzione a Clemente Rebora, *Poesie, prose e traduzioni*, Milano, Mondadori, pp. ix-xlii.
- Fortini 1995 = Franco Fortini, «Frammenti lirici» di Clemente Rebora, in Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Le opere*, vol. iv, tomo 1, Torino, Einaudi, pp. 237-63.
- Galimberti 1967 = Cesare Galimberti, *Dino Campana*, Milano, Mursia.
- Giancotti 2008 = Matteo Giancotti, *A margine dei «Frammenti lirici»*, in Mario Allegri e Antonio Girardi (a cura di), *Clemente Rebora (1885-1957) nel cinquantenario della morte*, Atti del Convegno (Rovereto 10-11 maggio 2007), Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, pp. 45-67.
- Giancotti-Munaretto-Mussini 2008 = Matteo Giancotti, Matteo Munaretto, Gianni Mussini, commento a Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, Novara, Interlinea.
- Getto 1999 = Giovanni Getto, *Aldo Palazzeschi*, in Id., *Poeti del Novecento e altre cose*, Milano, Mursia, pp. 36-61.
- Giovannetti 1975 = Maria Grazia Giovannetti, *Ascendenze poetiche di Camillo Sbarbaro*, in *Studi di filologia e letteratura dedicati a Vincenzo Pernicone*, II-III, Genova, Tilgher, pp. 461-70.
- Giovannetti 1986 = Paolo Giovannetti, *I «Frammenti lirici» di Clemente Rebora: questioni metriche*, «Autografo», vol. 3, 8, giugno, pp. 11-35.

- Giovannetti 1987 = Paolo Giovannetti, *Clemente Rebora*, «Belfagor», XLII, 4, 31 luglio, pp. 405-30.
- Giovannetti 2001 = Paolo Giovannetti, *Per una lettura di «Genova». Appunti su metrica e sintassi di Dino Campana*, «Per leggere», 1, autunno, pp. 29-54.
- Girardi 1987 = Antonio Girardi, *Metrica e stile del primo Saba*, in Id., *Cinque storie stilistiche. Saba, Penna, Bertolucci, Caproni, Sereni*, Genova, Marietti, pp. 1-48.
- Giri 2007 = Simona Giri, *I «Canti Orfici»: forme della ripetizione tra temporalità e movimento*, in Marcello Verdenelli (a cura di), *Dino Campana, «una poesia europea musicale e colorita»*, Giornate di studio (Macerata, 12-13 maggio 2005), Macerata, EUM-Edizioni Università di Macerata, pp. 171-88.
- Guagnini 1987 = Elvio Guagnini, *Introduzione a Id.*, (a cura di), *Il punto su Saba*, Bari, Laterza, pp. 1-103.
- Guglielminetti 1974 = Marziano Guglielminetti, *Per un'interpretazione della poesia di Sbarbaro*, in Adriano Guerrini (a cura di), *Atti del Convegno nazionale di studi su Camillo Sbarbaro*, (Spotorno, 6-7 ottobre 1973), Spotorno, Centro studi Camillo Sbarbaro, pp. 21-41.
- Guglielminetti 1977 = Marziano Guglielminetti, *Da Moretti a Gozzano e viceversa*, in Giorgio Calisesi (a cura di), *Marino Moretti*, Atti del Convegno di studio (Cesenate, ottobre 1975), Milano, il Saggiatore, pp. 176-208.
- Guglielminetti 1980 = Marziano Guglielminetti, *Introduzione a Guido Gozzano, Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, pp. IX-XLVI.
- Jacomuzzi 1968 = Stefano Jacomuzzi, *La poesia di Sergio Corazzini*, introduzione a Sergio Corazzini, *Poesie edite e inedite*, Torino, Einaudi, pp. 5-30.
- Jacomuzzi 1970 = Stefano Jacomuzzi, *Sergio Corazzini*, Milano, Mursia.
- Landolfi 1992a = Idolina Landolfi, *Introduzione a Sergio Corazzini, Poesie*, Milano, Rizzoli, pp. 13-44.
- Landolfi 1992b = Idolina Landolfi, commento a Sergio Corazzini, *Poesie*, Milano, Rizzoli, pp. 343-414.
- Lanza 1993 = Franco Lanza, *Rebora e D'Annunzio*, in Giuseppe Beschin, Gualtiero De Santi e Enrico Grandesso (a cura di), *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, Atti del Convegno (Rovereto, 3-5 ottobre 1991), Roma, Editori Riuniti, pp. 119-33.
- Lavagetto 1994 = Mario Lavagetto, *Introduzione a Umberto Saba, Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, pp. IX-LXIX.
- Lavezzi 2008 = Gianfranca Lavezzi, *Il «lucido verso» di Clemente Rebora. Annotazioni metriche*, in Mario Allegri e Antonio Girardi (a cura di), *Clemente Rebora (1885-1957) nel cinquantenario della morte*, Atti del Convegno (Rovereto, 10-11 maggio 2007), Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, pp. 69-81.
- Livi 1974 = François Livi, *Dai Simbolisti ai Crepuscolari*, Milano, Istituto Propaganda Libreria.
- Livi 1980 = François Livi, *Tra crepuscolarismo e futurismo: Govoni e Palazzeschi*, Milano, Istituto Propaganda Libreria.
- Livi 1984 = François Livi, *Govoni e i poeti di lingua francese*, in Anna Folli (a cura di),

- Corrado Govoni, Atti delle giornate di studio (Ferrara, 5-7 maggio 1983), Bologna, Cappelli, pp. 51-105.
- Livi 1986 = François Livi, *La parola crepuscolare. Corazzini, Gozzano, Moretti*, Milano, Istituto Propaganda Libreria.
- Lugnani 1973 = Lucio Lugnani, *Gozzano*, Firenze, La Nuova Italia.
- Marchese 1974 = Angelo Marchese, *Strutture di «Pianissimo»*, in Adriano Guerrini (a cura di), *Atti del Convegno nazionale di studi su Camillo Sbarbaro* (Spotorno, 6-7 ottobre 1973), Spotorno, Centro studi Camillo Sbarbaro, pp. 195-231.
- Mariani 1983 = Gaetano Mariani, *L'eredità ottocentesca di Gozzano e il suo nuovo linguaggio*, in Id., *Poesia e tecnica nella lirica del Novecento*, Padova, Liviana, pp. 3-70.
- Martin 1971 = Henriette Martin, *Guido Gozzano*, Milano, Mursia.
- Mengaldo 1991b = Pier Vincenzo Mengaldo, *Sbarbaro: come uno specchio rassegnato*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, pp. 123-29.
- Mengaldo 1996e = Pier Vincenzo Mengaldo, *Su una costante ritmica della poesia di Palazzeschi*, in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Borinighieri, pp. 232-58.
- Mengaldo 2000 = Pier Vincenzo Mengaldo, *Intorno al linguaggio dei crepuscolari*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Borinighieri, pp. 15-25.
- Mengaldo 2003b = Pier Vincenzo Mengaldo, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni (1903-15)*, in Id., *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Torino, Einaudi, pp. 121-65.
- Mengaldo 2017a = Pier Vincenzo Mengaldo, *Un tritico per Saba*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quinta serie*, Roma, Carocci, pp. 131-43.
- Mengaldo 2017b = Pier Vincenzo Mengaldo, *Caratteri dell'endecasillabo di Sbarbaro*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quinta serie*, Roma, Carocci, pp. 163-71.
- Menichetti 2002 = Aldo Menichetti, *La metrica di Palazzeschi*, in Gino Tellini (a cura di), *L'opera di Aldo Palazzeschi*, Atti del Convegno Internazionale (Firenze, 22-24 febbraio 2001), Firenze, Olschki, pp. 115-37.
- Michelini 2000 = Roberta Michelini, *Le fonti di Sergio Corazzini*, «Studi novecenteschi», xxvii, 60, dicembre, pp. 331-45.
- Montale 1971 = Eugenio Montale, *Saggio introduttivo a Guido Gozzano*, *Le Poesie*, Milano, Garzanti, pp. 7-15.
- Monti 2008 = Matteo Monti, *Reminiscenze pascoliane nella poesia di Rebora*, in Mario Allegri e Antonio Girardi (a cura di), *Clemente Rebora (1885-1957) nel cinquantenario della morte*, Atti del Convegno (Rovereto, 10-11 maggio 2007), Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, pp. 83-96.
- Munaretto 2008 = Matteo Munaretto, *Approssimazioni stilistiche ai «Canti dell'infermità»: le figure iterative*, in Mario Allegri e Antonio Girardi (a cura di), *Clemente Rebora (1885-1957) nel cinquantenario della morte*, Atti del Convegno (Rovereto, 10-11 maggio 2007), Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, pp. 181-207.
- Mussini 1983 = Gianni Mussini, *Dannunzianesimo e antidannunzianesimo in Clemente Rebora (da un'indagine sulle fonti)*, in *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Napoli, Bibliopolis, pp. 473-94.

- Mussini 2008 = Gianni Mussini, «*Nel fiato e nel sangue un'idea*»: spirito e corpo nella poesia di Clemente Rebora, in Mario Allegri e Antonio Girardi (a cura di), *Clemente Rebora (1885-1957) nel cinquantenario della morte*, Atti del Convegno (Rovereto, 10-11 maggio 2007), Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, pp. 17-44.
- Nava 1977 = Giuseppe Nava, *Pascoli e Moretti*, in Giorgio Calisesi (a cura di), *Marino Moretti*, Atti del Convegno di studio (Cesenatico, ottobre 1975), Milano, il Saggiatore, pp. 396-427.
- Palli Baroni 1989 = Gabriella Palli Baroni, *La prigionie dell'anima. L'«oratio conclusa» di Sergio Corazzini*, in François Livi e Alexandra Zingone (a cura di), «*Io non sono un poeta*». Sergio Corazzini (1886-1907), Atti del Convegno internazionale di studi (Roma, 11-13 marzo 1987), Nancy, Presses universitaires de Nancy, Roma, Bulzoni, pp. 213-21.
- Pampaloni 1966 = Geno Pampaloni, *Introduzione a Marino Moretti, Tutte le poesie seguite da tre idilli in prosa*, Milano, Mondadori, pp. ix-xxvi.
- Pappalardo 2002 = Ferdinando Pappalardo, introduzione a Marino Moretti, *Poesie scritte col lapis*, Bari, Palomar, pp. 7-16.
- Pasolini 1995 = Pier Paolo Pasolini, *Introduzione a Guido Gozzano, Poesie e prose*, Milano, Feltrinelli, pp. v-ix.
- Pietropaoli 2003a = Antonio Pietropaoli, *Diacronia di Govoni (1903-1915)*, in Id., *Poesie in libertà. Govoni, Palazzeschi, Soffici*, Napoli, Guida, pp. 27-97.
- Pietropaoli 2003b = Antonio Pietropaoli, *Palazzeschi e il mal di ridere (1905-1915)*, in Id., *Poesie in libertà. Govoni, Palazzeschi, Soffici*, Napoli, Guida, pp. 99-169.
- Pinchera 1974 = Antonio Pinchera, *Umberto Saba*, Firenze, La Nuova Italia.
- Pinchera 1992 = Antonio Pinchera, *Appunti sulla prosa dei «Canti Orfici»*, in Francesca Bernardini Napoletano (a cura di), *Dino Campana nel Novecento. Il progetto e l'opera*, Roma, Officina, pp. 96-131.
- Pirotti 1962 = Umberto Pirotti, *Pascoli e Gozzano*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*, Convegno bolognese (28-30 marzo 1958), vol. 1, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962, pp. 173-99.
- Polato 1969 = Lorenzo Polato, *Camillo Sbarbaro*, Firenze, La Nuova Italia.
- Polato 2001 = Lorenzo Polato, *Introduzione a Camillo Sbarbaro, Pianissimo*, Venezia, Marsilio, pp. 11-29.
- Portinari 1972 = Folco Portinari, *Umberto Saba*, Milano, Mursia.
- Puccini 1974 = Davide Puccini, *Lettura di Sbarbaro*, Firenze, Vallecchi.
- Raboni 2006 = Giovanni Raboni, *Perché Rebora*, in Id., *L'opera poetica*, a cura di Rodolfo Zucco, Milano, Mondadori, pp. 254-60.
- Ravegnani 1961 = Giuseppe Ravegnani, *Corrado Govoni e la poesia del Novecento*, in Corrado Govoni, *Poesie (1903-1959)*, Milano, Mondadori, pp. 7-34.
- Salibra 1972 = Elena Salibra, *Lo stile di Gozzano*, Firenze, Vallecchi.
- Sanguineti 1965a = Edoardo Sanguineti, *Da D'Annunzio a Gozzano*, in Id., *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, pp. 40-79.
- Sanguineti 1965b = Edoardo Sanguineti, *Palazzeschi tra liberty e crepuscolarismo*, in

- Id., *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, pp. 80-105.
- Sanguineti 1966 = Edoardo Sanguineti, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi.
- Savoca 1979 = Giuseppe Savoca, *Eco e Narciso. La ripetizione nel primo Palazzeschi*, Palermo, S. F. Flaccovio.
- Savoca 1987 = Giuseppe Savoca, *Concordanza delle poesie di Sergio Corazzini*, Firenze, Olschki.
- Simone 1989 = Simonetta Simone, *Corazzini e Pascoli*, in François Livi e Alexandra Zingone (a cura di), «Io non sono un poeta». *Sergio Corazzini (1886-1907)*, Atti del Convegno internazionale di studi (Roma, 11-13 marzo 1987), Nancy, Presses universitaires de Nancy, Roma, Bulzoni, pp. 95-100.
- Solmi 1992b = Sergio Solmi, *Sergio Corazzini e le origini della poesia contemporanea*, in Id., *La letteratura italiana contemporanea. Scrittori negli anni*, vol. III, tomo I, Milano, Adelphi, pp. 343-62.
- Stara 1994 = Arrigo Stara, *Cronistoria del Canzoniere e del Canzoniere apocrifo*, in Umberto Saba, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, pp. 1005-1103.
- Taffon 1985 = Giorgio Taffon, *Le parole di Sbarbaro*, Roma, Bonacci.
- Targhetta 2008a = Francesco Targhetta, *Gli esperimenti di un poeta povero*, in Corrado Govoni, *Gli aborti. Le poesie d'Arlecchino. I cenci dell'anima*, Genova, San Marco dei Giustiniani, pp. 7-32.
- Targhetta 2008b = Francesco Targhetta, *Corrado Govoni 1903-1907*, tesi di dottorato in Italianistica, ciclo xx, Scuola di dottorato di ricerca in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie, Università degli Studi di Padova, direttore della scuola prof. Furio Brugnolo, supervisore prof. Guido Baldassarri.
- Vallone 1960 = Aldo Vallone, *Gozzano e la tecnica delle ripetizioni*, in Id., *Aspetti della poesia italiana contemporanea*, Pisa, Nistri-Lischi.
- Zangrandi 1997 = Alessandra Zangrandi, *Di Sbarbaro, D'Annunzio e Montale*, in Tino Matarrese, Marco Praloran e Paolo Trovato (a cura di), *Stilistica, metrica e storia della lingua. Studi offerti dagli allievi a Pier Vincenzo Mengaldo*, Padova, Antenore, pp. 281-305.
- Zucchi 2012 = Enrico Zucchi, *Appunti sull'iterazione nei «Canti orfici» di Campana. Ipotesi teoriche e sondaggi stilistici*, «Testuale», 50, pp. 14-24.

Indice dei nomi

- Alighieri, Dante, vd. Dante Alighieri
Anceschi, Luciano, 9n, 91, 92, 103n, 200n, 250n, 275n
Andreoli, Annamaria, 36n, 42n, 56n, 64n, 100n, 103n, 191n
Audisio, Felicita, 11n, 214n, 248n
- Baldini, Raffaello, 8n
Baldissonne, Giusi, 233n
Bandini, Fernando, 206, 235n, 271n
Bàrberi Squarotti, Giorgio, 171, 172n, 179, 180n, 184, 195, 200, 211n, 222n, 244n, 250n, 264-265, 266n, 281n
Beaugrande, Robert-Alain de, 17n
Beccaria, Gian Luigi, 9n, 17, 116n, 121n, 158n, 179n, 180n, 227n, 234n, 250n
Becherini, Odoardo, 10n
Beltrami, Pietro G., 15n
Benzoni, Pietro, 8n
Bertoni, Alberto, 244n
Betteloni, Vittorio, 8n, 199n, 217n
Binni, Walter, 9
Bonaffini, Luigi, 246n
Bonalumi, Giovanni, 219n, 225n
Bonifazi, Neuro, 11, 19, 212n, 245n, 248n, 282n
Borgese, Giuseppe Antonio, 23, 27n, 100, 102
Bozzola, Sergio, 8n, 11n
Brugnolo, Furio, 233n
Buzzi, Paolo, 10n
- Carducci, Giosuè, 38, 120n, 274, 280n
Carrai, Stefano, 233n
Carrozzini, Andrea, 176n
Casella, Angela, 224n, 233n, 248n, 281n
Cavallini, Giorgio, 10n, 22n
Chiummo, Carla, 114n
Coletti, Vittorio, 179n, 206n, 219n, 220n, 245n, 266n, 269n, 270n, 271n, 278n
Contini, Gianfranco, 98, 103n, 113-114, 133, 171n, 173n, 175, 221n, 222n, 226n, 253n, 281n
- Contorbia, Franco, 278n
Croce, Benedetto, 37n, 172n, 179n
Curi, Fausto, 209n, 216n
- D'Aquino Creazzo, Alida, 250n
Dal Bianco, Stefano, 8, 9, 10n, 13n, 15n, 16, 28, 41, 45, 205, 233n, 274
Dante Alighieri, 42n, 210n
De Maldé, Vania, 98n
De Michelis, Eurialo, 37n, 57, 91n, 99
De Régnier, Henri, 98n, 189n
Debenedetti, Giacomo, 108n, 148n, 195, 216n, 264, 281n
Dei, Adele, 214, 229n, 246n
Di Giacomo, Salvatore, 8n, 10n
Diano, Carlo, 99
Dotti, Ugo, 198n
Dressler, Wolfgang Ulrich, 17n
- Esposito, Edoardo, 174n
- Facchini Tosi, Claudia, 7n
Ferri, Teresa, 131n, 184n
Ferrucci, Franco, 26n
Flora, Francesco, 176n
Folgore, Luciano, 10n
Fónagy, Ivan, 190n
Fortini, Franco, 214n, 269, 270
Frédéric, Madeleine, 12, 15n, 50n
Freud, Sigmund, 174n
- Galimberti, Cesare, 273n
Gavazzeni, Franco, 64n, 98, 100n
Getto, Giovanni, 219n
Giancotti, Matteo, 235n, 236n, 242, 278
Gibellini, Pietro, 74n, 95, 100n
Giotti, Virgilio, 10n
Giovannetti, Maria Grazia, 281n
Giovannetti, Paolo, 242, 246n, 270n
Girardi, Antonio, 9n, 10, 95n, 125n, 183n, 270n

- Giri, Simona, 247n
 Graf, Arturo, 281
 Grieg, Edvard, 29
 Guagnini, Elvio, 281n
 Guglielminetti, Marziano, 278n, 281n
- Isella, Dante, 64n, 109n
- Jacomuzzi, Angelo, 24-27, 37, 92-94, 96, 103n, 104, 200, 240n
 Jacomuzzi, Stefano, 11, 207n, 228
 Jakobson, Roman, 7n
 Jenni, Adolfo, 125n
- La Penna, Daniela, 8n
 Landolfi, Idolina, 207n
 Lanza, Franco, 236n
 Lausberg, Heinrich, 12, 16, 17, 45, 50n
 Lavagetto, Mario, 216n
 Lavezzi, Gianfranca, 83n, 95n, 236n
 Leonelli, Giuseppe, 179n
 Leopardi, Giacomo, 120n, 127n, 214n, 266, 281n
 Livi, François, 227n, 259n, 268n, 271n, 280n
 Lorenzini, Niva, 36n, 42n, 56n, 64n, 100n, 103n, 191n
 Lugnani, Lucio, 232n
 Luti, Giorgio, 60
- Maeterlinck, Maurice, 42n, 235n, 280n
 Magro, Fabio, 8n
 Marchese, Angelo, 218, 252n
 Marcon, Giorgio, 130n
 Mariani, Gaetano, 217n, 225n, 281n
 Mariano, Emilio, 39n, 43, 64n
 Marin, Biagio, 10n
 Martin, Henriette, 281n
 Mathieu, Carlo, 120n
 Melotti, Franco, 117n, 144
 Mengaldo, Pier Vincenzo, 8n, 10n, 17n, 19, 47n, 92n, 93n, 94n, 97, 115, 120n, 124-125, 128n, 155, 186n, 202n, 213, 216n, 223, 227n, 237, 242n, 248n, 253n, 266n, 269n, 270, 273n, 275n, 279n, 280n, 281n
 Menichetti, Aldo, 224n
 Metastasio, Pietro, 120n
 Michelini, Roberta, 228n
 Mongiat, Caterina, 8n
 Montale, Eugenio, 8n, 210n, 274, 275n
 Monti, Matteo, 226n
 Mortara Garavelli, Bice, 12, 13n, 14n, 16, 28, 50n, 75, 90n, 155n
 Mukařovský, Jan, 17n
 Munaretto, Matteo, 213n, 226n, 235n, 236, 242, 272n, 278
- Mussini, Gianni, 213n, 226n, 235n, 236n, 242, 278
- Nava, Giuseppe, 113n, 114n, 117n, 126n, 139n, 142, 164n, 168n, 175, 178, 203n, 271n
 Noferi, Adelia, 22n, 64, 65n, 92, 100n, 203n
- Oliva, Gianni, 139n, 179n
 Onofri, Arturo, 10n
- Palli Baroni, Gabriella, 240n
 Pampaloni, Geno, 219, 249
 Pappalardo, Ferdinando, 221n
 Pasolini, Pier Paolo, 10n, 173n, 202n, 211
 Pasquali, Valeria, 8n, 120n, 199n
 Pasquini, Emilio, 128n, 174
 Pazzaglia, Mario, 95n, 103n, 115n, 120n, 156n, 186n
 Penna, Sandro, 8n, 274
 Petrarca, Francesco, 208n, 210n, 249n
 Pietropaoli, Antonio, 11n, 209n, 219n, 222n, 246n, 275n
 Pinchera, Antonio, 11n, 216n
 Pinotti, Giorgio, 98n
 Pirotti, Umberto, 225n
 Polato, Lorenzo, 242n, 266, 280n
 Portinari, Folco, 252n
 Prandin, Franco, 184
 Praz, Mario, 98n
 Puccini, Davide, 281n
- Quintiliano, Marco Fabio, 50n
- Raboni, Giovanni, 274
 Raimondi, Ezio, 104
 Ravagnani, Giuseppe, 11, 218n, 234n
 Roda, Vittorio, 92n
 Roncoroni, Federico, 27n, 36n, 74, 98n, 191n
 Rosselli, Amelia, 8n
- Salibra, Elena, 248n, 250n, 268n
 Sanguineti, Edoardo, 10n, 209n, 210n, 282n
 Sapegno, Natalino, 99
 Savoca, Giuseppe, 222n, 230n, 241, 246n
 Schiaffini, Alfredo, 9n, 99
 Sereni, Vittorio, 8n
 Serra, Renato, 27n
 Simeone, Aldo, 10n, 91n, 202n
 Simone, Simonetta, 226n
 Šklovskij, Viktor Borisovič, 17n
 Soffici, Ardengo, 10n
 Soldani, Arnaldo, 10, 21, 125, 162n, 171n, 180-181, 186, 187n, 201n
 Solmi, Sergio, 212n, 241n

- Spitzer, Leo, 17n, 189n
Stara, Arrigo, 233n
Stecchetti, Lorenzo (Olindo Guerrini), 220n
Stussi, Alfredo, 107n, 153, 159n, 167n
- Taffon, Giorgio, 266
Targhetta, Francesco, 218n, 270n, 275
Testaferrata, Luigi, 9
Tommaseo, Niccolò, 191n
Tonelli, Natascia, 78n
Traina, Alfonso, 173-174, 176n
- Valentini, Alvaro, 173
Vallone, Aldo, 176n, 279n
Vitiello, Ciro, 83n
- Whitman, Walt, 26n, 237n
- Zangrandi, Alessandra, 281n
Zoccarato, Giovanna, 158n
Zucchi, Enrico, 247n



Indice generale del volume

<i>Introduzione</i>	7
Capitolo I La ripetizione lessicale in D'Annunzio	
1. <i>Amplificazione patetica</i>	21
1. Epanalessi	21
2. <i>Amplificatio</i> anaforica	24
2.1. Anafore "a cascata"	24
2.2. Anafore esclamative, interrogative, vocative e imperative	27
2. <i>Funzione strutturante</i>	28
1. Anafore ed epifore strutturanti	29
1.1. <i>Poema paradisiaco</i>	29
1.2. <i>Alcyone</i>	30
1.3. Circolarità strutturale	35
1.4. Funzione strutturante nella <i>Laus vitae</i> . Collegamenti anaforici	36
2. Ripetizioni e finali di poesia	39
3. Catene isotopiche	43
3. <i>Effetti di sospensione</i>	44
1. Anafore e pause della progressione sintagmatica	45
1.1. Versi bimembri anaforici	47
2. Epifore	48
3. Ripetizione con connessione di due termini	50
4. Riprese di sintagmi e di versi. Un testo esemplare	52
4.1. Tendenziale annullamento della progressione sintagmatica nel <i>Poema paradisiaco</i>	55
4.2. Riprese di sintagmi e di versi. <i>Alcyone</i>	57
5. Epanadiplosi e chiasmi	60
5.1. Inquadramenti e circolarità. Un esemplare alcionio	62

4.	<i>Effetti dinamizzanti</i>	66
1.	Sfasamenti metrico-sintattici e figure tradizionali	66
1.1.	Anafore, epifore ed epanadiplosi solo metriche	66
2.	Sintagmi inarcati	69
3.	Ripetizioni attenuate	71
5.	<i>Sostegno allo sviluppo del discorso</i>	75
1.	Anadiplosi	75
2.	Rilanci interstrofici	77
3.	Anafore a sostegno dello sviluppo sintagmatico	80
4.	Poliptoti e figure etimologiche	83
4.1.	Similitudini	86
4.2.	Parentetiche e incisi	86
4.3.	Ripresa con disgiunzione di due termini (e ripetizioni appositive)	88
6.	<i>Conclusioni</i>	90
1.	Ripetizioni e sublime	90
2.	Ripetizioni e “formalizzazione dell’informale”	93
2.1.	Ripetizioni e liberazione metrica	94
2.2.	Fenomeni iterativi della <i>strofe lunga</i>	96
3.	Ripetizioni e paratassi	98
4.	Considerazioni conclusive	100

Capitolo II

La ripetizione lessicale in Pascoli

1.	<i>Regressione popolareggiante-infantile</i>	107
1.	Epanalessi	107
1.1.	Raddoppiamenti superlativi	107
1.2.	Epanalessi iconiche	110
1.3.	Epanalessi iconiche. Onomatopee	112
1.4.	Epanalessi e iterazione ritmica	115
1.5.	Altre epanalessi: antitesi impressionistiche, uso di diminutivi ed espressioni dialettali	116
2.	Anafore consecutive e parallelismi	117
2.1.	Versi bimembri anaforici	120
3.	Ritornelli	121
4.	Proverbi	122

2. <i>Funzione strutturante</i>	122
1. Ripetizioni strofiche strutturanti	122
1.1. Anafore strofiche	122
1.2. Epifore strofiche e ritornelli	124
2. Circolarità e parallelismi strutturanti	126
2.1. Simmetrie e bipartizioni	128
3. Catene isotopiche e ripetizioni con focalizzazione	131
4. Ripetizioni strutturanti a contatto. Finali di poesia	133
3. <i>Effetti di sospensione</i>	137
1. Pause della progressione sintagmatica. Anafore e parallelismi	137
2. Pause della progressione sintagmatica. Epifore	138
3. Pause della progressione sintagmatica. Epanalessi	140
4. Epanadiplosi e chiasmi	142
5. Riprese con connessione di due termini e sintesi conclusive	144
6. Sentenze	145
4. <i>Effetti dinamizzanti</i>	147
1. Anafore, epifore ed epanadiplosi solo sintattiche	147
2. Sintagmi inarcati	149
3. Ripetizioni attenuate	150
5. <i>Sostegno allo sviluppo del discorso</i>	152
1. Anadiplosi	152
1.1. Ripetizioni e dialoghi	154
1.2. Anafore a contatto con effetto di rilancio	155
1.3. Ripetizioni e incisi	158
2. Riprese interstrofiche	158
2.1. Fenomeni di ripresa in attacco di strofa	161
2.1.1. Rilanci dopo coppie anaforiche	161
2.1.2. Riprese libere con seconda occorrenza in attacco di strofa	163
2.1.3. Riprese con seconda occorrenza in attacco di strofa e messa in rilievo da pausa immediata	165
3. Figure iterative per uno sviluppo raziocinante del discorso	166
3.1. Figure iterative per la messa a fuoco dell'oggetto	167
6. <i>Conclusioni</i>	170
1. Ripetizioni e <i>amplificatio</i>	170
2. Ripetizione come veicolo di scambio tra piani rappresentativi e conoscitivi	172

2.1. Superamento della realtà sensibile e sconfinamenti simbolici	174
2.2. Dissoluzione della realtà sensibile	176
3. Valore costruttivo della ripetizione	179
3.1. Ripetizione e semplificazione sintattica	179
3.1.1. “Endiadi anaforiche”	180
3.1.2. Ripetizioni tra stasi e propulsione	182
3.2. Sentenziosità e allegoresi	184
4. Considerazioni conclusive	185

Capitolo III

D’Annunzio e Pascoli

1. <i>Confronto generale</i>	189
1. Amplificazione e regressione	189
2. Ripetizioni strutturanti	192
3. Uso dell’inarcatura e attenuazioni	194
4. Sospensione e sviluppo	195
5. Considerazioni conclusive	198

Capitolo IV

La ripetizione lessicale nei poeti del primo Novecento

1. <i>Amplificazione patetica</i>	206
1. Pathos romantico e crepuscolare	206
2. Pathos “laudistico”	212
3. Ripetizioni patetiche e dialogo	216
2. <i>Regressione popolareggiante-infantile</i>	218
1. Epanalessi superlative e iconiche (e iterazione ritmico-lessicale)	219
2. Anafore consecutive e parallelismi (e ripetizioni “elementari”)	223
3. <i>Funzione strutturante</i>	231
1. Anafore strofiche	231
2. Epifore strofiche e ritornelli	232
3. Parallelismi strutturanti	234
4. Riprese circolari e sintesi finali	238
4. <i>Sospensione e sviluppo discorsivo</i>	243
1. Ripetizioni e sospensione del discorso	243
1.1. Riprese combinatorie di sintagmi e versi	243
1.2. Iterazioni pregnanti a contatto	248

INDICE GENERALE DEL VOLUME		307
2.	Ripetizioni e sviluppo del discorso	253
2.1.	Anadiplosi	254
2.1.1.	Anadiplosi narrativa	254
2.1.2.	Anadiplosi lirica	258
2.1.3.	Riprese libere con seconda occorrenza in attacco di strofa	260
2.2.	Poliptoti e figure etimologiche in funzione argomentativa	263
5.	<i>Conclusioni</i>	268
1.	Ripetizioni, liberazione metrica e semplificazione sintattica	268
2.	Ripetizioni semantiche e ripetizioni grammaticali	274
3.	Ripetizione lirico-musicale, ripetizione filosofico-argomentativa, ripetizione narrativa	276
	<i>Bibliografia</i>	285
	<i>Indice dei nomi</i>	299

Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di settembre 2020